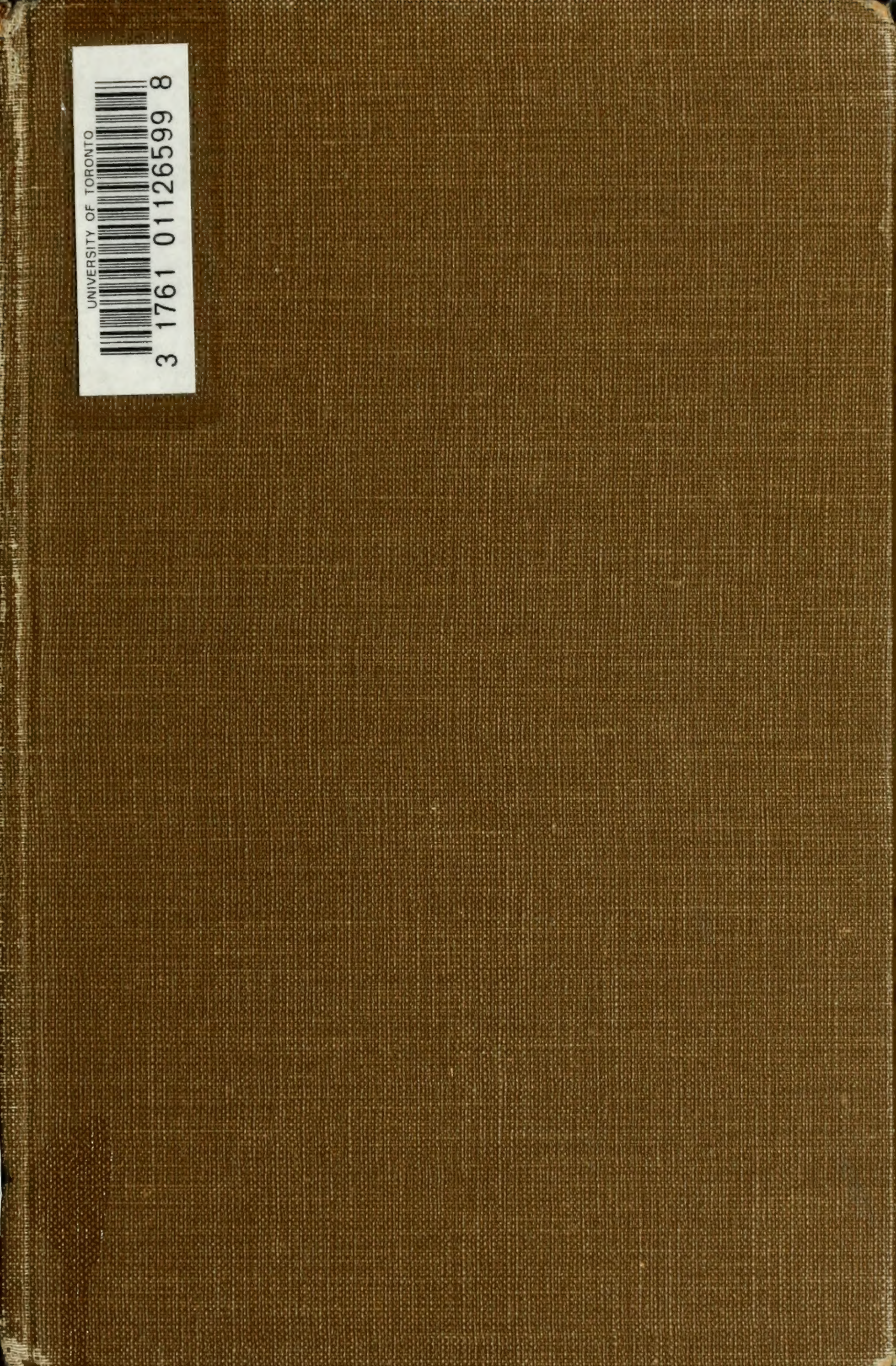
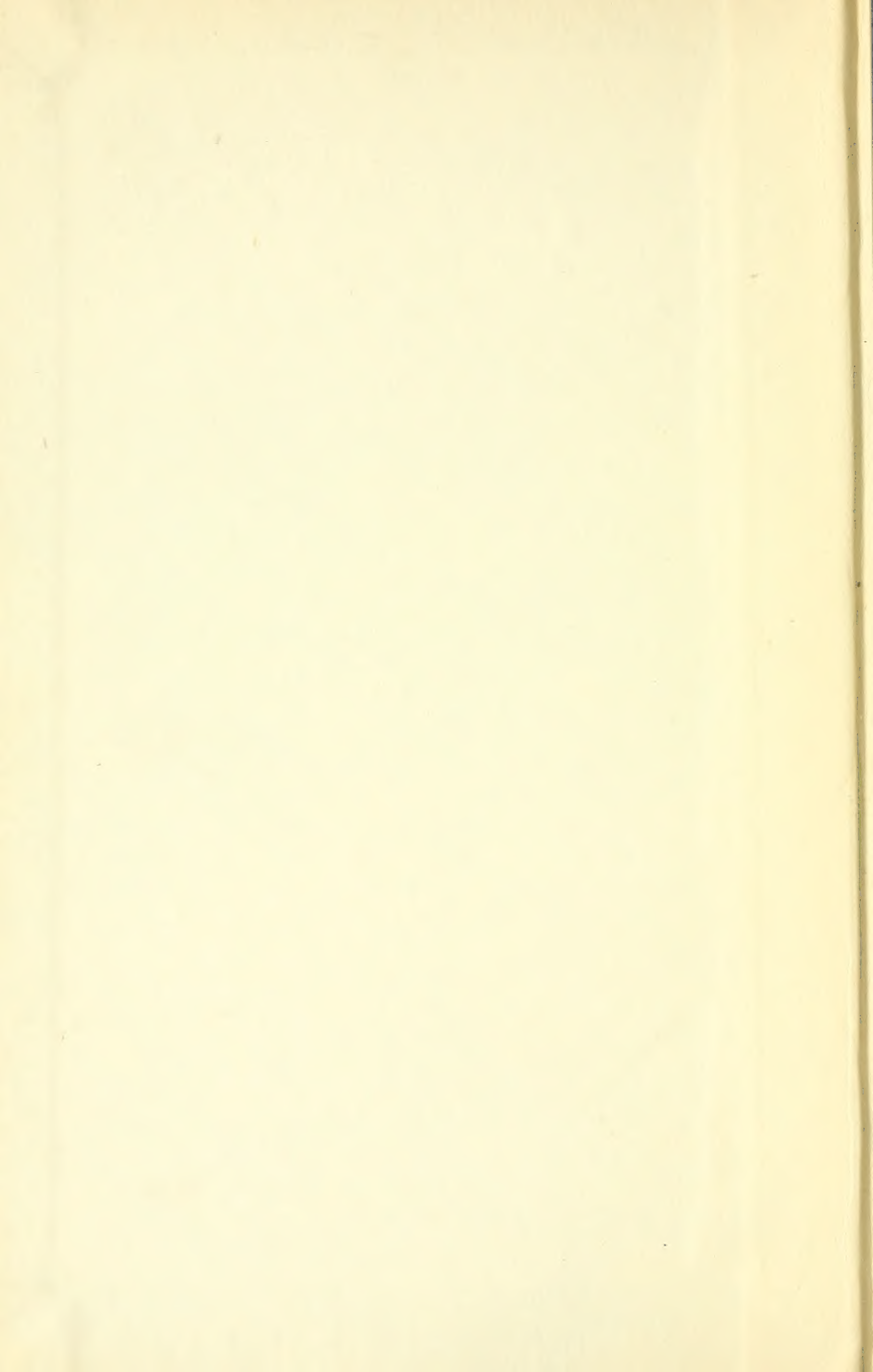
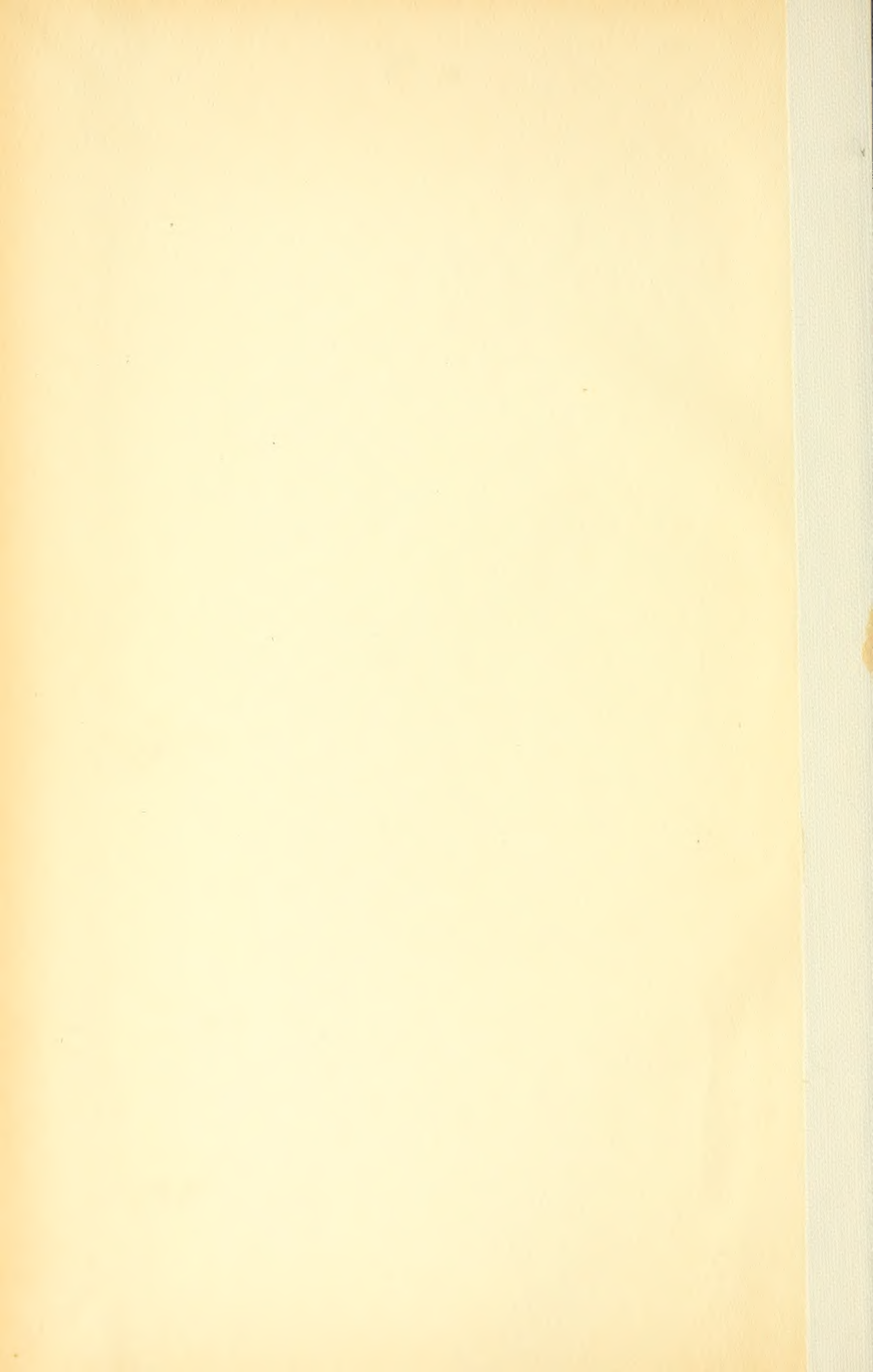

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01126599 8







L'ART FRANÇAIS DEPUIS VINGT ANS

LA DÉCORATION THÉATRALE

DANS LA MÊME COLLECTION

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

M. LÉON DESHAIRS

L'ARCHITECTURE, par H.-M MAGNE.

LA SCULPTURE, par P. VITRY.

LA PEINTURE, par T. KLINGSOR.

LES DÉCORATEURS DU LIVRE, par CH. SAUNIER.

LA DÉCORATION THÉATRALE, par L. MOUSSINAC.

LES TISSUS, LA TAPISSERIE, LES TAPIS, par G. MOUREY.

LE MOBILIER, par E. SEDEYN.

LE TRAVAIL DU MÉTAL, par H. CLOUZOT.

LA CÉRAMIQUE ET LA VERRERIE, par R. DE FÉLICE.

LA MODE, par E. HENRIOT.

L'ART FRANÇAIS DEPUIS VINGT ANS

LA DÉCORATION THÉATRALE

PAR

LÉON MOUSSINAC

24 PLANCHES HORS TEXTE



F. RIEDER ET Cie, ÉDITEURS
7, PLACE SAINT-SULPICE, 7
PARIS VIe
MCMXXII

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CE VOLUME
UNE ÉDITION ORIGINALE QUI COMPREND :

SIX EXEMPLAIRES SUR VERGÉ D'ARCHES
A LA FORME, NUMÉROTÉS DE A A F
NON MIS DANS LE COMMERCE

DIX EXEMPLAIRES SUR VERGÉ
D'ARCHES A LA FORME, NUMÉROTÉS
DE 1 A 10

CENT QUARANTE EXEMPLAIRES SUR
VÉLIN PUR FIL DES PAPETERIES
LAFUMA DE VOIRON, NUMÉROTÉS
DE 11 A 150

AVANT-PROPOS

La décoration théâtrale a presque constamment reflété les tendances générales de la peinture. Elle s'est développée, souvent, de façon parallèle, luttant contre une tradition, cédant à une mode, ou encore s'efforçant de suivre une école qui, dans ses théories absolues, représentait elle-même les tendances d'une époque vers un certain idéal artistique.

Durant ces quelque vingt dernières années, il est même arrivé qu'elle s'est imposée aux autres arts par la puissance de ses réalisations. Les Ballets russes, en 1909, ont prolongé leur influence, en effet, au point de peser encore sur nos arts décoratifs. C'est qu'ils avaient réussi à condenser en quelque sorte et à exalter jusqu'au maximum d'expression possible les tendances artistiques d'une époque à laquelle la Perse et le Japon avaient définitivement révélé le raffinement original et la merveilleuse précision de leur goût.

Aussi, au théâtre, les œuvres dramatiques sont-

elles moins remarquables, en général, durant ces années, que les recherches des peintres dans le domaine de la mise en scène et l'application pratique des théories nouvelles, nées du symbolisme. D'ailleurs jamais cette application spéciale des travaux des peintres ne fut plus abondamment ni plus passionnément discutée. Mais il était assez difficile de démêler les faits et les théories, surtout de retrouver les œuvres, par suite de la dispersion des documents. C'est pourquoi j'ai surtout voulu, dans cet essai, donner une idée d'ensemble de l'évolution de la décoration théâtrale depuis le temps où, par réaction contre le réalisme à la scène, on essaya d'obtenir l'unité artistique en demandant à des peintres de composer des décors et des costumes en harmonie avec l'esprit et le sens de l'œuvre à représenter.

Un élément nouveau devait d'ailleurs élargir bien vite les tentatives imparfaites du début en fournissant aux créateurs des possibilités originales et d'une étrange puissance : l'électricité. Désormais la lumière pouvait jouer au besoin comme élément principal et provoquait l'application de techniques nouvelles auxquelles l'art de la décoration théâtrale restera de plus en plus soumis.

D'autre part, il semble bien que cette sorte d'aventure décorative, qui commença aux environs de 1890, en France, au Théâtre d'Art de Paul Fort, et qui entraîna toute l'Europe, soit aujourd'hui bien

près de son terme. Elle a enrichi quelque temps la scène, lui a fourni de réelles beautés, mais, — contrairement à ce que l'on pensait, — n'a pas contribué à enrichir l'art du théâtre proprement dit. Le moment paraît donc d'autant plus favorable pour esquisser les principales et les plus curieuses péripéties de ce mouvement original.

L. M.



I

DU RÉALISME AU SYMBOLISME

La décoration théâtrale a considérablement évolué depuis l'époque où Mahelot et Laurent composaient, à l'hôtel de Bourgogne et à la Comédie-Française, pour les pièces de Molière, de Rotrou, de Hardy, des décors de système moderne, c'est-à-dire des décors successifs remplaçant les décors simultanés jusqu'alors uniquement employés sur la scène et qui avaient déjà provoqué les critiques de Scudéry au lendemain du *Cid*, en 1637 : « Le théâtre y est si mal entendu, disait-il, qu'un même lieu représentant l'appartement du roi, celui de l'infante, la maison de Chimène et la rue, presque sans changer de face, le spectateur ne sait, le plus souvent, où en sont les acteurs. » Mais Mahelot et Laurent avaient inventé le système dont vit encore notre théâtre. On en trouve la première idée dans *Calirie* où, tandis qu'Oronte consulte un médecin au seuil de sa maison, on voit tout à coup la façade disparaître et découvrir la chambre et le lit du malade.

Après les soirs fameux où Louis XIV mit à profit le cadre prodigieux d'architecture et de verdure que lui procurait Versailles, de vrais peintres furent déjà appelés à composer des décors pour le théâtre : ainsi Van Loo, Servandoni surtout, qui fut le premier décorateur de l'Opéra et composa les décors célèbres de *la Boîte de Pandore*, de *la Forêt enchantée*, et, avec Boucher comme second, ceux de *Castor et Pollux*, de *Thésée*, des *Indes galantes* de Rameau; ainsi Fragonard. Si bien qu'une tradition s'établit dont on trouve les preuves dans les lettres de Noverre, maître de ballet à l'Opéra en 1807, sur les arts imitateurs et sur la danse.

L'idée de s'adresser à des artistes non spécialisés dans le décor de théâtre n'est donc pas nouvelle. D'ailleurs, depuis l'Empire, on a pu voir Isabey travailler à l'Opéra, et, tandis que Cicéri, Percier et Fontaine, Léopold Flameng, Charles Séchan, puis Chéret et Anquetin, précédaient avantageusement nos Cambon, Jambon, Carpezat, Amable, Ronsin, Bailly, Visconti, Jussaume, une théorie allait naître et se développer qui devait pour quelque temps, et de façon presque absolue, éloigner de nouveau de la scène les peintres dignes de ce nom : la lutte pour la vérité dans le décor entreprise par Antoine au Théâtre-Libre en 1887 et poursuivie ensuite quelques années à l'Odéon.

Se contentant de quelques notions historiques, d'une science particulière de la perspective, ignorant

qu'un Manet, un Carrière, un Monet essayaient de révéler les mystérieuses beautés de la lumière et exaltaient la nature aux élans de leur merveilleuse jeunesse, les peintres spécialistes continuaient la fausse tradition, s'évertuaient à brosser des décors en les surchargeant d'ornements pauvres et prétentieux, de détails inutiles dans lesquels le grand rêve d'un Wagner, par exemple, étouffait. Ils ramenaient les grandes œuvres à une pauvre fiction de réalité. Les progrès de la machinerie étaient encore un nouveau prétexte à cette profusion de toiles qui soulevait d'admiration les badauds. Car ces badauds ignoraient que, pour la représentation à Rouen, en 1474, du *Mystère de l'Incarnation et de la Nativite*, au marché Neuf, en plein air, on utilisait déjà 22 décors, « établies ou mansions », sans compter le Paradis et l'Enfer, décors qui s'alignaient sur une longueur de plus de 60 mètres.

Une des principales causes de l'évolution profonde de notre art dramatique contemporain aura été la création du Théâtre-Libre qui aiguilla le théâtre « vers une vérité plus humaine ». Mais le succès d'Antoine lui est venu surtout de cette lutte pour la vérité dans le décor qu'il a soutenue ardemment et, comme l'a fort bien expliqué Camille Mauclair (1), « avec une sorte de génie borné dont l'entêtement fut salutaire. Et quand ce grand metteur en scène a

(1) Camille Mauclair, *la Beauté des formes*. Psychologie du décor de théâtre.

forcé sa manière, alors on s'est lassé, parce qu'on a mesuré, une fois de plus, dans cet art comme dans les autres, l'immense antagonisme de l'exact et du vrai ».

Il n'est pas possible, en effet, de supprimer cette convention du plancher surélevé, du cadre de la scène, et du rideau. Et tout au plus, s'il ne cherche pas à réaliser le rêve même du poète, le metteur en scène doit-il se contenter de suggérer. Pour n'avoir point voulu accepter cette vérité essentielle et être tombé dans un excès de réalisme, Antoine a vu ses efforts, si utiles en leur temps, abandonnés ; et lorsqu'en 1888, pour l'inauguration de sa saison dans la salle des Menus-Plaisirs, cédant à son désir d'une mise en scène caractéristique, il accrocha de véritables quartiers de viande dans *les Bouchers* de Fernand Icres et aménagea, pour *Chevalerie rustique,* un véritable jet d'eau (1) au milieu de la place du petit village où se déroulait le drame, il connut la pire erreur. Dans ses *Mémoires,* il s'étonne cependant que ce jet d'eau ait mis la salle en joie. C'est que le spectateur ne saurait jamais oublier qu'il est au théâtre. Tout le lui rappelle, à commencer par le fauteuil dans lequel il est assis... Et il est tout naturellement porté à songer avec amusement aux incidents qui ont dû présider à l'installation d'accessoires si imprévus sur les planches. Pour une tâche si précise

(1) Il imitait en cela les décorateurs du XVII[e] siècle qui, pour *la Fille de Sèvre* (1631), avaient prévu une « forme de fontaine coulante... » et pour les *Vendanges de Surêne,* en la saison, « de vrays raisins ».

Antoine fit pourtant appel, mais exceptionnellement, à quelques artistes. C'est ainsi qu'Henri Rivière, qui s'imposa par la féerie suggestive de son théâtre d'ombres, au Chat-Noir, avec *la Marche à l'Étoile*, *Sainte Geneviève*, *Héro et Léandre*, notamment, appliqua ses théories (fonds panoramiques et changeants, éclairage rationnel des divers plans) dans *Un beau soir* et *le Poète et le Financier* de Maurice Vaucaire, *Hors les lois* de Marsolleau, *le Repas du Lion* de F. de Curel, efforts qu'il continua d'ailleurs occasionnellement au Vaudeville *(la Douloureuse)* et à la Comédie-Française *(le Torrent)*. C'est ainsi encore que M. de Feure composa, sur des indications fournies par le théâtre de Dresde, les décors et les costumes d'un romantisme absolu (surtout au 1er acte) de *l'Elën* de Villiers de l'Isle-Adam.

Dans cette recherche si acharnée et si volontaire de l'*exact*, il n'y avait guère de place pour la fantaisie décorative ou cette synthèse expressive grâce auxquelles l'art parvient à emporter l'imagination si loin que, dans cette évasion hors du réel, l'intelligence ou le goût de chacun découvrent le véritable plaisir esthétique.

De plus, Antoine n'avait rien fait pour les poètes, ou presque rien.

De tels efforts n'allaient pas sans soulever de vives critiques, surtout auprès de ceux qui se réclamaient de la jeune école symboliste. Déjà en 1886, Jean Josuel, dans la *Revue Blanche*, posait nettement la

question et y répondait : « L'exactitude et le réalisme actuels des costumes et du décor marquent-ils un progrès de l'art dramatique ? Je ne le crois pas. » Car il n'avait pas été sans remarquer combien la précision archéologique du décor par exemple jurait avec la fiction essentielle de l'œuvre dramatique : « Au lieu de fondre harmonieusement l'idéal avec le réel, ce qui est la condition de toute œuvre d'art, on fait un accouplement monstrueux du réalisme et de l'idéal, ce qui en est la négation. » Déjà aussi, en 1889, l'année même où l'Exposition organisait sa section du théâtre, renouvelant en cela l'effort cependant plus complet réalisé en 1878 où l'on put voir tous les moyens, procédés et instruments, décors et costumes de la mise en scène depuis les temps les plus reculés, Gustave Kahn songeait, dans sa *Profession de foi d'un moderniste*, parue dans la *Revue d'Art dramatique*, à des évocations décoratives pour *la Confession d'un mangeur d'opium* de Thomas de Quincey et *l'Homme des foules* d'Edgar Poë ; et, allant jusqu'au bout de sa théorie, il écrivait que dans ces poèmes de forme et de couleur, où il voyait se réaliser un des aspects du théâtre de l'avenir, « la parole serait de trop et gênerait l'évocation d'une ombre de mystère sur le cerveau du spectateur ».

Partout on retrouve des reflets de cette lutte engagée contre le réalisme et le témoignage des préocupations nouvelles. On était si las des grandes machineries inutiles, des soi-disant perfectionne-

ments de la scène : « Le prétentieux trompe-l'œil des machines à grand spectacle, espoir des carcassiers, délice du vulgaire, abaisse la scène au niveau du cirque ou de l'exhibition panoramique ; quant à la fameuse plantation exacte chère aux photographes de la dramaturgie, faillant toujours par quelque détail, elle reconstitue la vérité à peu près comme reconstitue l'histoire une figuration « chienlisée ». Le théâtre ne donne et ne peut donner que l'apparence des choses, ce qui l'élève à l'art ; c'est l'inférioriser que le transformer en Kaléidoscope, en agrandissement d'instantanés (1). » Aussi, envisageant la tâche des peintres nouveaux, on ajoutait : « Doser les tons des portraits et des toiles de fond n'est pas plus illogique en somme que régler la lumière de la rampe et des herses. »

C'est pourquoi en 1890, alors qu'Antoine était à son apogée, Paul Fort, presque seul, sans ressources, sans appui, à dix-sept ans, eut « l'ambition délirante », comme il l'expliqua lui-même plus tard (2), d'attaquer le Théâtre-Libre, et cela au nom de la poésie. En effet, le mouvement symboliste s'affirmait. *Le Mercure* était fondé. Rachilde écrivait : « Rastaquouères et jolies femmes d'aventure, tout ce monde applaudit aujourd'hui, parce qu'il est de mode, les accouchements et les avortements publics. »

(1) Alphonse GERMAIN, *la Plume* (février 1892).

(2) Discours prononcé à *l'Œuvre* à l'occasion de la reprise de *l'Intruse* de Maeterlinck, le 6 novembre 1920.

Mallarmé, Verlaine, Henri de Régnier, Moréas, Alfred Vallette soutenaient le mouvement de leur autorité et de leur foi ardente. Paul Fort fondait donc le Théâtre Mixte qui, après avoir présenté deux spectacles, devenait le Théâtre d'Art ; et déjà on déclarait pour lui que le théâtre devait cesser d'être un art d'imitation, que le naturalisme s'était imposé la tâche impossible et impie de donner un double exact à la vie; qu'il fallait découvrir, au contraire, le miracle de la vie quotidienne, le sens du mystérieux. Mais, comme il fallait bien à ce théâtre nouveau une véritable théorie du décor, Pierre Quillard la formula expressément au lendemain de la première de sa *Fille aux mains coupées,* en réponse à Pierre Véber qui avait émis les appréciations suivantes : « La tentative de Pierre Quillard se résume ainsi : Simplification complète des moyens dramatiques ; une récitante placée au coin du proscenium expose la scène, *le décor* et l'action. La prépondérance est accordée à la parole lyrique. Le théâtre disparaît pour ainsi dire complètement, pour faire place à une déclamation dialoguée, une sorte de décoration poétique. » A quoi l'auteur répondit par cette sorte de manifeste où se résument parfaitement les idées du Théâtre d'Art et où, parfois, on remarquera l'exposé de certains principes qui sont assez proches de ceux que nous retrouverons chez de plus récents et plus considérables novateurs : « Le naturalisme, c'est-à-dire la mise en œuvre du fait particulier, du

document minime et accidentel, est le contraire même du théâtre. Toute œuvre dramatique est avant tout une synthèse : Prométhée, Oreste, Œdipe Hamlet, Don Juan sont des êtres d'humanité générale en qui s'incarne, avec une intensité extraordinaire, telle ou telle passion exclusive et impérieuse. Le poète les a animés d'un souffle surnaturel ; il les a créés par la force de la parole, et ils s'en vont à travers le monde, pèlerins de l'éternité. Revêtez-les de souquenilles en lambeaux, ils seront rois si Eschyle ou Shakespeare les a couronnés, et la pourpre absente de leurs épaules y éclatera joyeusement si elle rutile dans le vers. Un univers se déploie autour d'eux, plus triste ou plus magnifique que celui où nous vivons, et les toiles ridicules des parades foraines deviennent pour les spectateurs complices les architectures de rêve qu'il plaît au poète de leur suggérer. *La parole crée le décor comme le reste.*

« A quoi se réduira donc le rôle du machiniste ? Il suffit que la mise en scène ne trouble pas l'illusion et il importe pour cela qu'elle soit très simple. Je dis « un palais merveilleux » ; supposez que par des artifices compliqués, on représente, tant bien que mal, ce que peut concevoir de plus beau un peintre décorateur, jamais l'effet produit par ce truc n'équivaudra pour personne à « un palais merveilleux » ; dans l'âme de chacun ces deux mots évoqueront une image particulière et connue, cette image sera en

désaccord avec la grossière représentation scénique ; loin d'aider au libre jeu de l'imagination, la toile peinte lui nuira. *Le décor doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur et de lignes avec le drame.* Le plus souvent il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu. Le spectateur ne sera plus distrait de l'action par un bruit de coulisse manqué, par un accessoire discordant, il s'abandonnera tout entier à la volonté du poète et verra, selon son âme, des figures terribles et charmantes, et des pays de mensonge où nul autre que lui ne pénétrera ; le théâtre sera ce qu'il doit être : un prétexte au rêve (1). »

D'ailleurs il était significatif que les jeunes peintres d'alors, qui formaient l'école néo-traditionniste, collaborassent à cette conception nouvelle. Déjà, à la demande de Lugné-Poé, Maurice Denis avait écrit pour *Art et Critique* en avril 1890, alors qu'il n'avait pas encore vingt ans, et avec toute sa fougueuse lucidité, un autre véritable manifeste du symbolisme, sous ce titre : *Définition du néo-traditionnisme.* Les peintres allaient désormais collaborer à l'œuvre de rénovation du Théâtre. Il s'agissait d'apprendre ce qu'ils voulaient, et Maurice Denis, influencé d'ailleurs par Paul Séruzier qui

(1) *Revue d'Art dramatique* (1er mai 1891).

avait lui-même écouté Gauguin avec admiration, appelait avec une égale ferveur « le triomphe universel de l'imagination des esthètes sur les efforts de bête imitation » et par conséquent « le triomphe de l'émotion du Beau sur le mensonge naturaliste ». Il fallait tout recommencer pour créer une réaction suffisamment violente contre l'école du moment et pour cela faire un effort considérable vers la synthèse, créer par là même un nouveau style : « Je veux dire un ensemble logique de formules décoratives dont on ne manquera pas de faire usage, » concluait Maurice Denis; et, dans le même temps, il illustrait *Sagesse* de Verlaine.

Les jeunes peintres symbolistes participèrent donc aux manifestations du Théâtre d'Art, et ces débuts ardents et bien incomplets encore devaient marquer le point de départ de tout le mouvement contemporain.

C'est ainsi que Vuillard brossa des décors pour le *Concile féerique* de Laforge, Bonnard pour *la Geste du Roy,* Maurice Denis pour *Théodat* de Remy de Gourmont. Celui-ci raconta plus tard que, lors de la représentation de sa pièce, Paul Fort avait employé toute sa famille à découper des lions rouges sur fond d'or et que ces décors étaient si indépendants qu'on les planta plusieurs fois à l'envers... Odilon Redon, K.-X. Roussel, Ranson et Séruzier travaillèrent également aux décors des autres spectacles. C'étaient de véritables temps

héroïques. La plupart des représentations avaient lieu dans le tumulte. On plaçait des pétards sous le fauteuil de Francisque Sarcey; Saint-Pol-Roux le Magnifique, exaspéré par le bruit que faisaient les adversaires des symbolistes, se penchait en dehors du balcon et s'écriait : « Si vous ne cessez de rire, je me laisse tomber sur vous! » On représentait *le Cantique des Cantiques* de J.-Napoléon Roinard « en huit devises mystiques et trois paraphrases », avec un accompagnement de musiques et de parfums « composés dans la tonalité correspondant aux différents versets ». Car l'auteur, s'inspirant du sonnet des voyelles de Rimbaud, de la théorie d'instrumentation de René Ghil et du *Livre d'orchestration des Parfums* de Chardin Hardancourt, établissait une concordance entre le ton de la musique, du poème et du décor, et la qualité des parfums. « A cet effet, poètes et machinistes pétrissaient des vaporisateurs. D'aucuns disent que l'on n'entendait que le grincement des poires de caoutchouc. La légende rapporte qu'il flottait dans la salle des nuages empestés. On reniflait ferme ou l'on criait : « Vive le symbolisme! Vive Mallarmé! (1) »

On jouait encore *la Voix du sang* de Rachilde, *l'Intruse* de Maeterlinck dans « un décor de brume grise qui appelait immédiatement un nom : Eugène Carrière ». Puis, conviés par un programme qu'avait

(1) Claude-Roger Marx, *Paul Fort et le Théâtre d'Art* (Comœdia illustré 1913).

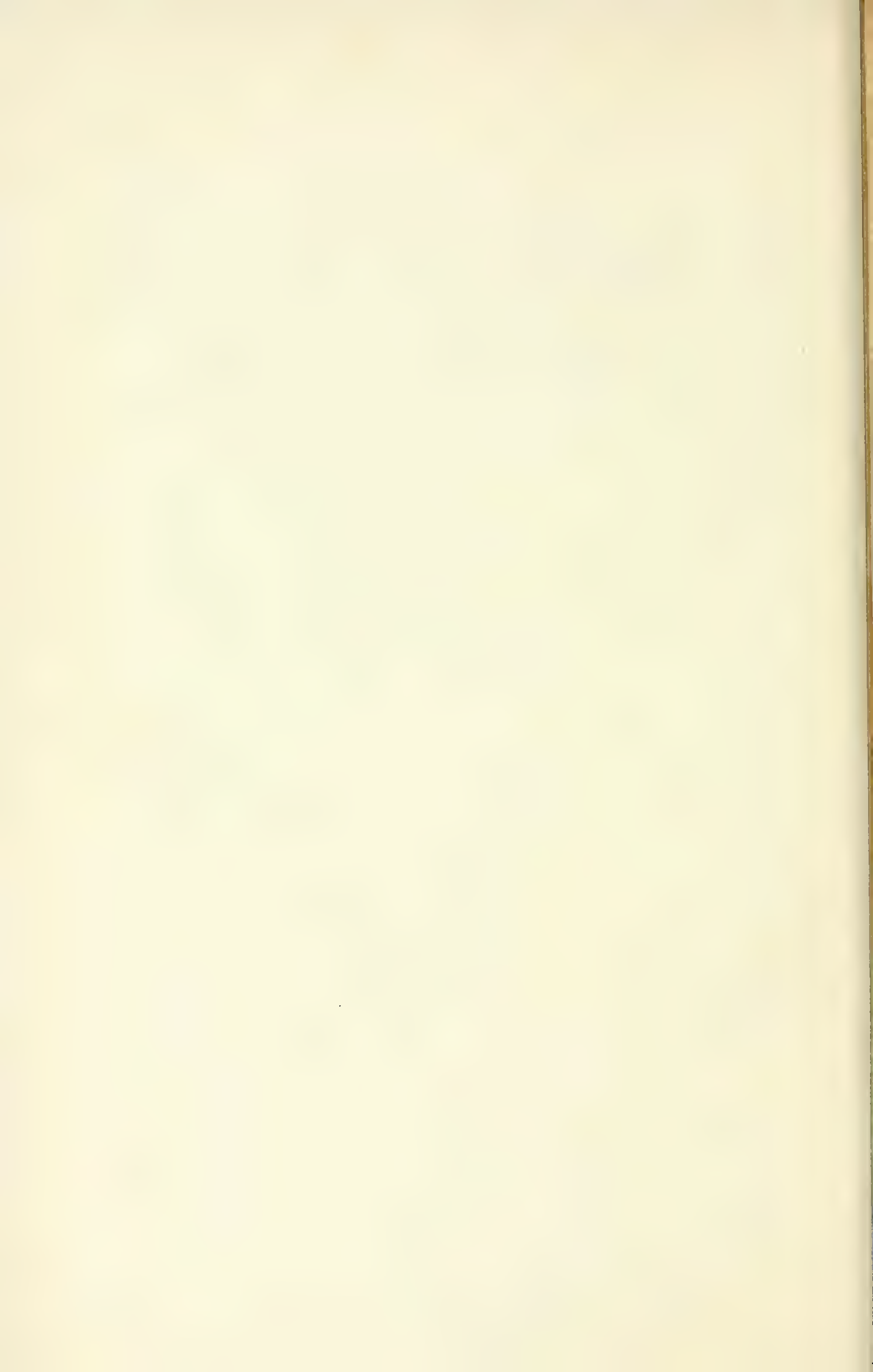


MAXIME DETHOMAS.

PL. I.

« Le Carnaval des Enfants. »

(Théâtre des Arts, 1910.)



illustré Paul Gauguin, les fervents et les adversaires du nouveau mouvement dramatique écoutaient *la Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard où les figures se mouvaient « sur le fond d'or des primitifs, un fond d'or au semis d'icones naïves d'anges en prière (1) » peint par Paul Sérusier. Henry Colas établissait des décors pour *les Noces de Satan* de Jules Bois, Charles Guilloux les quatre tableaux du *Premier Chant de l'Iliade* de Jules Mery et Victor Melnotte, et Paul Séruzier celui de *Vercingétorix*, drame en vers d'Édouard Schuré.

La même année (1892), au Théâtre Moderne, Édouard Dujardin faisait représenter son *Chevalier du Passé*, tragédie moderne en trois actes et en vers libres (deuxième partie de la *Légende d'Antonia*) dans un décor de Maurice Denis : « Le palais de la Circé ésotérique, une haute salle; sur des circonvolutions d'un gris à peine deviné, dans la teinte mate du fond, de larges orchidées rouges saignent par places. La porte cintrée découpe le paysage de l'Île Heureuse, la grève paisible et ces collines boisées qui la rejoignent (2). » Sur ce fond idéalisé se détachaient avec une certaine singularité les costumes modernes et cela ne manquait pas de paraître piquant et excessif aux spectateurs de l'époque. Alfred Vallette, qui soutenait si vivement de tels efforts, ne pouvait lui-même s'empêcher de

(1) Alfred Vallette, *Mercure de France* (mai 1891).
(2) Pierre Veber, *Revue Blanche* (juillet 1892).

signaler, dans le *Mercure de France* (1), le « comique irrésistible d'abstractions se mouvant en redingotes, avec des cravates de fantaisie, dans un décor de rêve », et il ajoutait ironiquement : « Pourquoi pas des parapluies! »

Du seul point de vue de la décoration théâtrale, en dépit des divergences de théories qu'on rencontre même chez les ardents fondateurs du Théâtre d'Art, l'innovation consistait surtout « à nuancer le décor *expressivement*, afin qu'il tienne un rôle dans la pièce et contribue à son unité, afin que, le rideau levé, aucune dissonance ne choque l'œil des spectateurs ».

C'est cela qu'allaient préciser et continuer, après l'excitation et le tumulte du théâtre, dans le silence méditatif d'un atelier, au septième étage d'une maison de la rue Pigalle, Maurice Denis, Vuillard, Bonnard, Paul Ranson et Lugné-Poé. « Tout ce phalanstère en réduction ne composait pas une association proprement dite, mais plutôt une sorte de coude à coude intellectuel de jeunes gens qui, avec des vocations artistiques, ne se sentaient pas de goût pour les études et les filières officielles (2). »

On peut dire que tout ce qui a été fait à cette époque, comme essais décoratifs au théâtre, est né dans cet atelier et dans celui de la rue Turgot où se trouvait le Théâtre d'Art.

(1) Août 1892.
(2) Arsène ALEXANDRE, *l'Art et les Artistes* (1909).

Alors Bonnard et Maurice Denis peignaient des affiches et Lugné-Poé, tourmenté déjà du grand rêve de réaliser à son tour une formule originale, se passionnait pour Ibsen dans les œuvres de qui il découvrait de multiples suggestions visuelles grâce aux détails précis de la mise en scène et à ce souci de composition picturale, d'effet du tableau, qui s'affirme notamment au dernier acte de *Maisons de poupée*, dans *les Revenants* et *le Canard sauvage.*

Aussi, lorsqu'en 1892 le Théâtre d'Art devint le Théâtre de l'Œuvre, tous les principes qui, depuis, furent si merveilleusement remis au point par les Russes, si resservis, souvent avec beaucoup de lourdeur mais avec force et science par les Allemands, s'y trouvèrent appliqués avec ferveur : « Simplification du décor, choix des éléments plastiques indispensables à chaque scène en créant l'atmosphère, stylisation et harmonie complète du décor et du costume, renoncement au trompe-l'œil. »

L'Œuvre fut fondé par Lugné-Poé, avec Camille Mauclair et Édouard Vuillard ; le premier spectacle fut monté avec des décors de Paul Vogler pour *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck dans la salle des Bouffes-Parisiens. Les collaborateurs étaient unis par le plus profond amour du théâtre. Ils travaillèrent en commun aux costumes dessinés d'après les primitifs flamands, notamment le costume de Mélisande d'après la *Sainte Ursule* de Memling

(châsse de Bruges), d'accord en cela avec Maeterlinck qui écrivait à Lugné-Poé : « Le plus important serait d'en harmoniser les nuances entre elles et aux décors. » L'effort fut désormais si constant et couronné de succès qu'au lendemain de *Rosmersholm*, donné au début de la saison 1893-1894, un critique constatait : « Tout ce qui faillit au jeune directeur du Théâtre d'Art, M. Paul Fort, d'une évidente bonne volonté du reste et qui se donna beaucoup de mal : la nette vision du mouvement littéraire, un plan, l'esprit de suite, l'autorité, l'expérience de la scène et jusqu'aux facultés administratives, il semble que le réunisse exactement le triumvirat responsable des destinées de l'Œuvre... »

Dans le même temps, et avant de brosser pour l'Œuvre les décors de *la Nuit d'Avril à Céos* (1894) de Gabriel Trarieux et ceux d'*Ubu Roi* (1896) de Jarry, Maurice Denis peignait des maquettes pour *le Songe de la Belle au bois* de Trarieux, représenté dans un Salon de la rue Pierre-Charron, chez Mme Finaly, et pour *la Fin d'Antonia* d'Édouard Dujardin, qui fut créée, en juin 1893, au Vaudeville avec un très vif succès. Maurice Denis avait composé pour cette dernière pièce un décor où se détachait une immense montagne rouge, sorte de Fuji-Yama, d'une vigueur expressive extraordinaire, toile de fond savamment créée de lignes et de couleurs qui s'harmonisaient remarquablement avec les longues périodes rythmées, la largeur, la solennité des idées

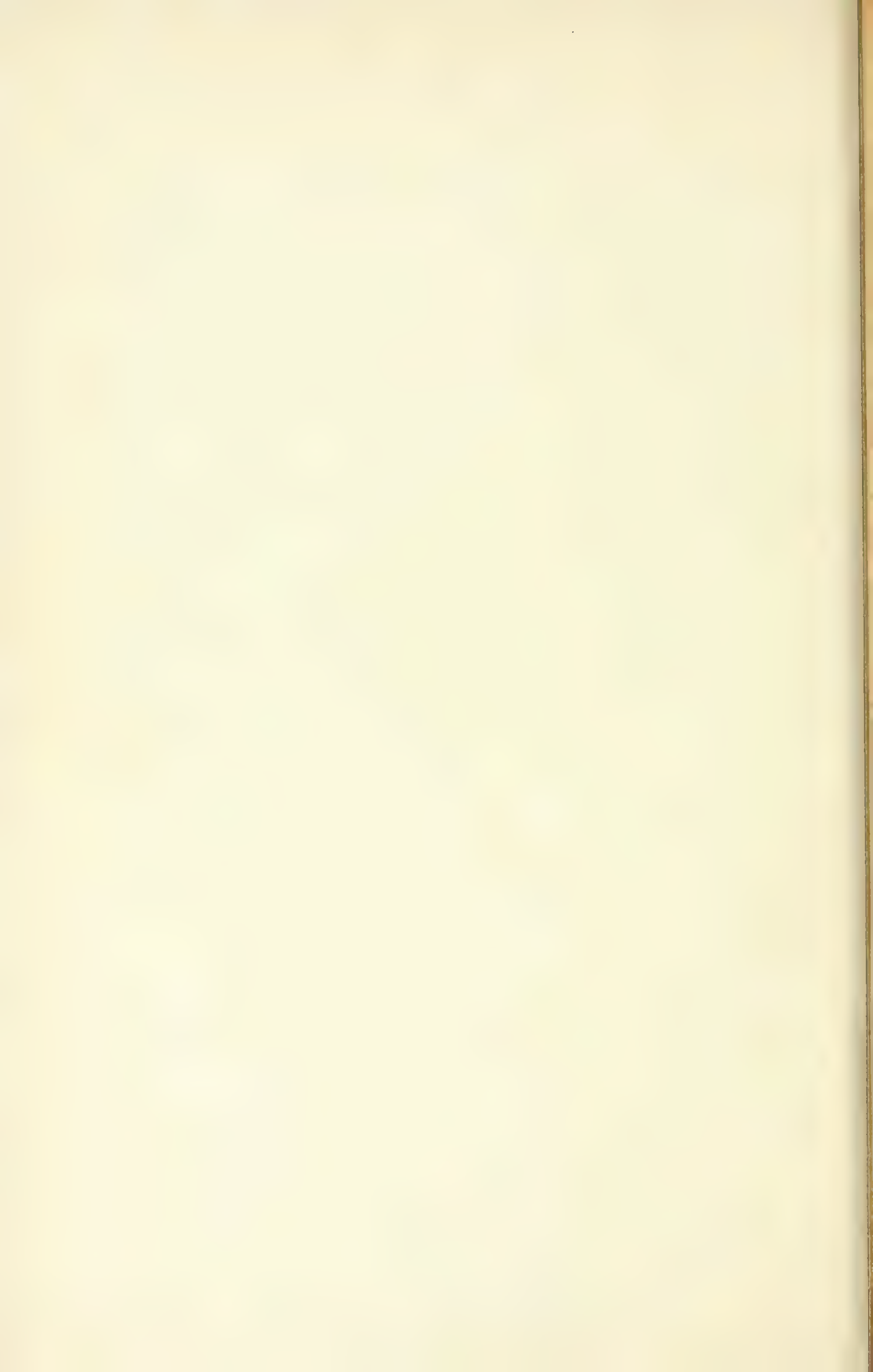


MAXIME DETHOMAS.

PL. II.

« Thésée. »

(Théâtre des Arts, 1913.)



simples du poème. Mais les costumes surtout firent sensation. Ils étaient, en effet, tous exécutés avec des étoffes « modernes » (cheviotes choisies chez des tailleurs anglais, étoffes liberty alors nouvelles, etc.) et leur composition témoignait d'un grand effort de la part du peintre. C'était vraiment la première fois qu'un spectacle était si parfaitement coordonné, réalisait l'unité entre la conception du décor et celle des costumes, créant l'atmosphère indispensable à l'intelligence du texte, parachevant l'expression du symbole, lui adjoignant la suggestion des couleurs et des formes, aboutissant vraiment à cette *fiction ornementale* si recherchée et si obstinément voulue par chacun.

D'autre part, Vuillard, avec ce sentiment rare et cette finesse de pénétration psychologique qui rend son œuvre si attachante, s'appliquait à dégager par une mise en scène appropriée le génie d'Ibsen dans *Rosmersholm* et le dernier acte de *Solness le constructeur*, tandis que Toulouse-Lautrec peignait un remarquable décor pour le cinquième acte du *Chariot de terre cuite* et qu'Albert André et Valtat réalisaient les autres. Auburtin et Rochegrosse se partageaient les décors de *la Belle au bois dormant*, féerie dramatique d'Henry Bataille et Robert d'Humières (1894), pour laquelle Burnes Jones et Rochegrosse composaient des costumes somptueux et rares. Et Rachilde, qui disait de cette œuvre : « C'est travaillé par un peintre de salon et un officier de

cavalerie », avait été impressionnée vivement par certaines robes splendides « couleur de lune ». Elle formulait néanmoins ces critiques : « Quant aux décors, d'ailleurs superbes, ils auraient cependant gagné à être exécutés selon les indications précises de Rochegrosse, c'est-à-dire en *verre coloré*. La tour du premier acte est très belle, bien romantique ; seulement que signifie ce premier plan d'un bleu de Prusse dur et cru orné de dessins de broderie pour col ? Le décor du boudoir princier est ravissant, sauf une encre violette répandue, on ignore pourquoi, sur le vitrage du fond. Le costume de la fée protectrice est légèrement pompier, et la fée du Mal, ouvrant de temps en temps ses manches en ailes, avait l'aspect bizarre d'un parapluie humide, faute d'ampleur. Seule Mme Bady possédait d'impeccables costumes... d'un Burne Jones à effondrer des pairesses d'Angleterre, dirait Péladan (1). »

Anquetin peignit en outre des décors et des costumes pour l'*Annabelle* de John Ford, traduit par Maeterlinck.

Lugné-Poé, animateur volontaire de ces spectacles, poursuivait ainsi, non sans se heurter souvent à mille difficultés, ses recherches de mise en scène. Mais il était loin de se douter que malgré leurs imperfections, elles devaient avoir d'importantes conséquences pour l'avenir. Car pouvait-il savoir, par exemple, qu'un

(1) RACHILDE, *Mercure de France* (juillet 1894).

homme qui devait faire ensuite en son pays, et justement, figure de grand apôtre, Stanislawsky, — dont l'influence à son tour, par le Théâtre d'Art de Moscou inspirant les *Ballets russes*, allait si vivement nous pénétrer quelques années après, — suivait ces efforts avec passion, fréquentait tous les petits théâtres de l'époque, assistait aux cours du Conservatoire, participait même comme figurant à certains spectacles d'avant-garde... Stanislawsky a, en effet, déclaré lui-même, publiquement, en 1915, dans son théâtre, à Moscou, en présentant Lugné-Poé qui devait y conférencier, qu'il avait tout appris pour ainsi dire aux décorations du Théâtre d'Art et du Théâtre de l'Œuvre à ses débuts et que la mise en scène exécutée par le peintre Vogler pour *Pelléas et Mélisande* lui avait, notamment, été fort utile. Ceci est une contribution importante à l'histoire du développement des principes nouveaux de l'art de la décoration théâtrale moderne, nés en ces foyers si pauvres de ressources et si riches d'idéal de la rue Turgot et de la rue Pigalle et qui nous sont revenus commentés et développés par les étrangers.

C'est en 1896 que le Théâtre de l'Œuvre, essayant d'élargir son influence, devint *l'Œuvre internationale* et organisa l'Exposition Van Gogh. Depuis, comme nous le verrons dans un autre chapitre, il a fait encore quelques efforts intéressants avec les peintres Variot et Anquetin pour *l'Annonce faite à Marie* de Claudel (1892) et *Marthe et Marie* d'Édouard Dujardin (1913).

Il convient de signaler enfin une initiative oubliée prise par le *Théâtre minuscule*, en 1895, pour la création du *Prince Naïf*, lumino-conte de Jacques des Gachons. Il présenta en effet trente-deux décors d'André des Gachons qui témoignaient d'une vive originalité, particulièrement ceux qui figuraient le porche du château découvrant l'immense mélancolie d'une mer grise, la porte du cachot tout ensanglantée, la princesse aux yeux clairs et les sept péchés capitaux dont la Colère noyant son livide égarement dans une mare de sang.

II

LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES

Les peintres dont je viens de rappeler l'effort n'utilisaient que timidement encore les ressources nouvelles de la lumière. Mais l'électricité développant sa merveille fournissait à Loïe Fuller l'occasion de créer une beauté neuve. C'était déjà un retour à l'idée d'un « décor décoratif, riche et sans vaine imitation anecdotique, mais un retour aidé par la science, par les magies de l'électricité (1) ». Ces géniales fantaisies que furent *la Danse du feu* et *l'Évocation polaire* impressionnèrent vivement les artistes. C'était soudain une indication qui prenait une signification profonde et laissait le champ libre à toutes les possibilités de décors illusoires et splendides. L'emploi des couleurs dans la lumière était bien moins suggestif que les modalités infinies d'application de la lumière elle-même. Celle-ci devenait le grand facteur du décor futur. *L'Ombre,*

(1) Camille Mauclair, *la Beauté des formes.*

représentée, en 1921, au théâtre des Champs-Élysées, en devait être plus tard une démonstration renouvelée et merveilleuse. Et des hommes qui, alors, se penchaient vers le théâtre en essayant de découvrir ses lois vraies, méditèrent ces expériences pour établir des théories qui devaient si vivement faire évoluer la mise en scène vers un art plus simple et plus pur. Dans tous les pays on vit surgir quelques apôtres qui, s'employant à rénover la scène, crièrent des vérités oubliées ou méconnues encore. La décoration théâtrale, quoique timidement, entrait dans une nouvelle phase de transformation. L'emploi de l'électricité allait procurer aux peintres un moyen d'exalter les couleurs et de parachever l'atmosphère de l'œuvre dont ils composaient les décors et les costumes, tandis qu'elle donnait à quelques praticiens fervents l'occasion d'affirmer que la lumière allait connaître son règne et, se suffisant à elle-même, réaliser seule, par une judicieuse utilisation de sa puissance, le décor vrai du théâtre de demain. « Au lieu de darder de la salle sur la scène l'ironique constatation de la fausseté des toiles coloriées, écrivait Camille Mauclair, elle (l'électricité) devait apporter à ces toiles modifiées, préparées pour la recevoir, la lumière et la vie. »

Cela aboutit, depuis, aux essais, par Mariano Fortuny, de cette coupole en toile blanche qui forme tout le fond de la scène et sur laquelle viennent se

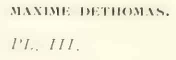
jouer toutes les couleurs du jour et de la nuit, avec leurs plus subtiles nuances, par la seule vertu d'un projecteur placé dans le trou du souffleur et devant lequel on interpose simplement des verres colorés. La lumière est ainsi renvoyée par les larges surfaces d'étoffe de la coupole et rayonne en clarté diffuse, la seule qui donne l'illusion d'un ciel transparent et d'une profonde perspective lointaine. Le système Fortuny permet également de grandes simplifications dans les décors. On est obligé ordinairement, pour cacher au public les « découvertes », d'établir ces bandes de toile si laides qu'on appelle des bandes d'air. « Le peintre de décors doit commencer, pour tout décor nouveau, par établir le plus possible de surfaces peintes, à suspendre ou à dresser, de façon à cacher aux spectateurs assis en face et de côté, les issues de la scène. Et chacun sait combien l'inévitable charmille et les frontons gâtent les meilleurs décors (1). » Avec la coupole, tous les accessoires : plafonds, frontons disparaissent et ne nuisent plus à l'illusion du spectateur.

Il faut chercher, sans doute, la raison de l'insuccès de ce système moins dans le fait qu'il obligeait à un remaniement coûteux des anciennes scènes, que dans ses tendances ; car, complétant l'illusion, il perfectionnait du même coup ce réalisme qu'on était alors acharné à combattre.

(1) J. Rouché, *l'Art théâtral moderne.*

Cependant l'art de Loïe Fuller, tout entier dans un prodigieux emploi de la lumière électrique par elle comme exaspérée, haussée jusqu'au fantastique et néanmoins toujours admirablement vivante, ne paraît pas avoir frappé encore, autant qu'il siérait, les spécialistes de la mise en scène. Il semble qu'on eût pu tirer plus de merveilles de l'alchimie de la rampe, l'exploiter plus à fond et que surtout les progrès de l'électricité depuis ces essais eussent dû mieux servir. Les décors de Frey et les éclairages de Loïe Fuller devraient nous paraître désuets et naïfs : ils ont, au contraire, conservé toute la force de la magie première et, dans quelques emplois élargis, n'ont pas été dépassés.

N'importe. Les nouveaux jeux d'orgues électriques remplacèrent, en 1898, à l'Opéra-Comique et au Châtelet, les jeux d'orgues à gaz. Et les théâtres où s'effectuèrent, alors, les plus audacieuses recherches décoratives comptèrent désormais avec cet élément nouveau de transfiguration : l'électricité. On était loin de l'époque où le financier Law substituait à ses frais la bougie de cire aux chandelles de suif à l'Opéra, et même de l'installation, alors jugée « la perfection », du quinquet d'Argand aux Français. Il était logique que la corporation des décorateurs de théâtre assistât à la faillite de ses succès, trop attachée encore à une routine et à des procédés qui dataient de ce temps-là. Elle ne s'adapta qu'à contre-cœur aux nécessités nouvelles de l'éclairage et répugna aux

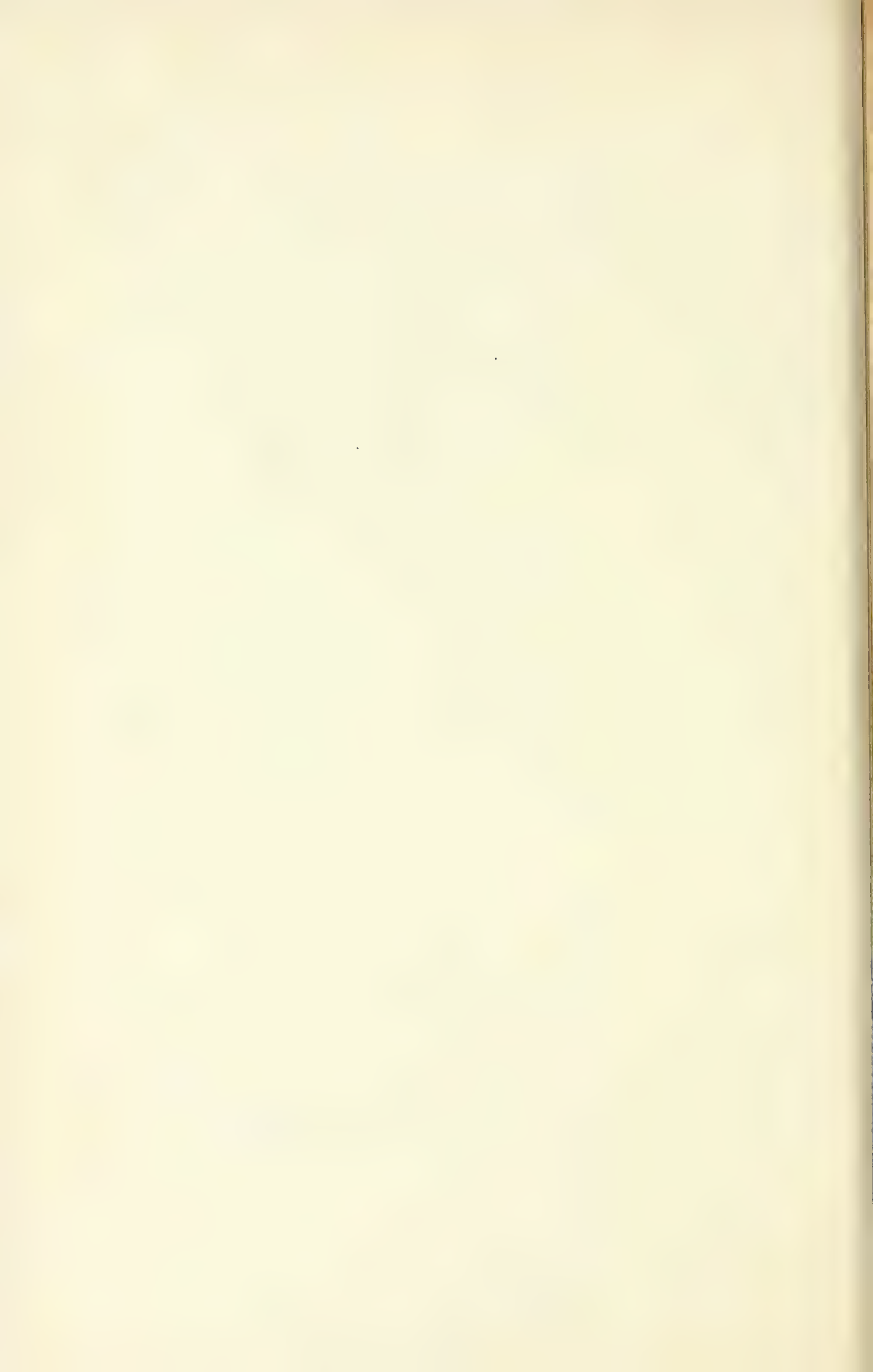


MAXIME DETHOMAS.

Pl. III.

Costumes pour « Thésée », « Les Dominos » et « Les frères Karamazoff »

(Théâtre des Arts.)



procédés symbolistes. Aussi, préjugés, idées préconçues, répugnance à modifier de vieux principes firent que les peintres se substituèrent plus facilement à cette corporation têtue et virent triompher leurs recherches artistiques. La lumière aidait à la création du symbole. Elle devenait un élément de création aussi important que la couleur.

Cela ne s'établit pas évidemment sans discussions passionnées, sans l'élaboration de théories absolues, parmi lesquelles se débat encore notre théâtre. C'était tout l'avenir de la décoration théâtrale engagé. L'aventure décorative allait entrer dans la période des grandes expériences, des démonstrations retentissantes.

Les idées de Gordon Craig.

Par la puissance hardie, par l'originalité de ses conceptions, Gordon Craig s'affirme comme le plus considérable des théoriciens et comme le fondateur le plus convaincu de l'art de la mise en scène moderne. Avec une noble ambition, il ne veut rien moins que reconstruire le théâtre afin d'y introduire la stylisation, la forme et le rythme qui conviennent à cet art : « Pas de réalisme, mais du style. » La Russie et l'Allemagne ont subi profondément son influence et chez nous des artistes, comme J. Copeau, ont médité ses principes avec une attention passionnée.

Dans son *Art du Théâtre,* il a parfaitement exposé ses théories à la recherche qu'il est des lois fondamentales. Il remonte à l'art pur du théâtre. Il veut dévoiler la pensée, silencieusement, par le geste, par des suites de visions, des images non définies, en s'affranchissant du joug de la littérature, de la musique et *de la peinture,* pour ne servir que l'art du théâtre. Car cet art, pour lui, « n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui le composent : du geste qui est l'âme du jeu, des mots qui sont le corps de la pièce; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor; du rythme qui est l'essence de la danse ». C'est pourquoi Gordon Craig estime qu'un jour viendra où le théâtre ne représentera plus de pièces telles que nous les concevons aujourd'hui dans le fond et dans la forme, mais créera des œuvres beaucoup plus absolument propres à son art, parce que tous les éléments en seront inséparables et conçus par un même esprit : le régisseur, à la fois auteur, acteur, peintre de décors et de costumes et metteur en scène.

En attendant cet âge idéal du théâtre, on peut adapter des pièces déjà existantes à de telles théories. Il s'agit de composer dans un parti pris de grandiose simplicité, en laissant tout son rayonnement au verbe, en stylisant le décor et les personnages, en supprimant en quelque sorte l'artiste lui-même remplacé par la sur-marionnette, une harmonie visuelle

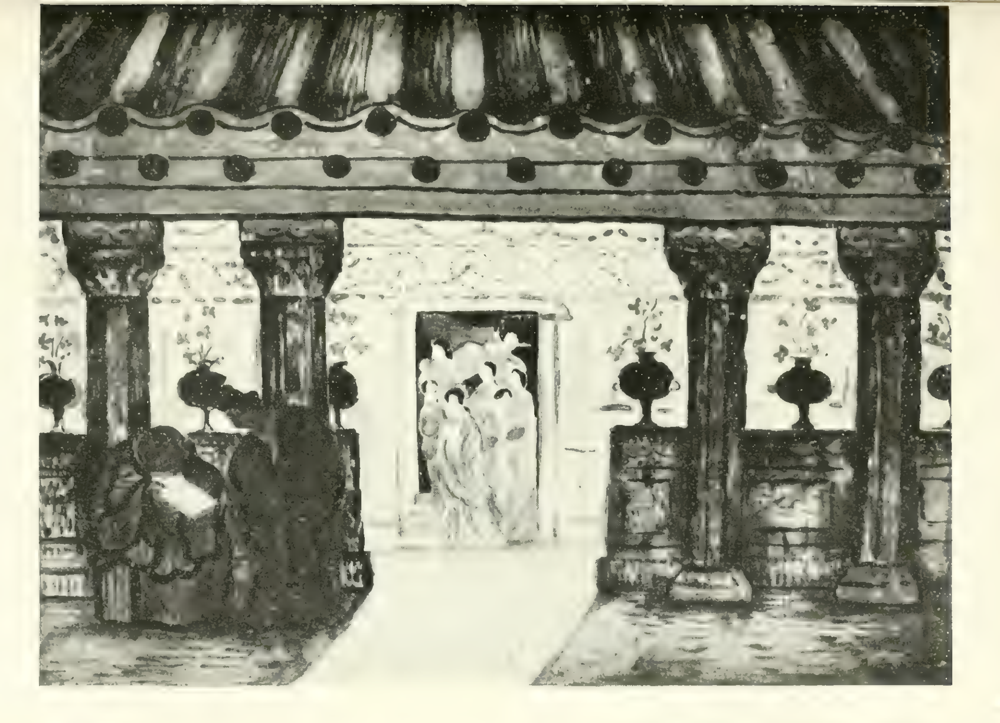
qui, conçue par un seul individu, réalise l'unité de l'œuvre. Le metteur en scène, animateur et unique créateur, n'a donc ici qu'à choisir certaines couleurs paraissant s'harmoniser avec le ton de la pièce choisie et à en écarter délibérément d'autres qui seraient discordantes; puis à interpréter quelque objet qui formera le centre de la maquette, — tels qu'un portique, une fontaine, un balcon, un lit, — autour duquel il groupera tous les autres objets dont il est question dans la pièce et qui doivent être visibles. Cette harmonie visuelle générale qui compose ainsi une fiction correspondant à celle du poète est maintenue par le régisseur grâce à l'éclairage. « Bien loin de rivaliser de zèle avec le photographe, je m'efforcerai d'atteindre à quelque chose de totalement opposé à la vie tangible, réelle, telle que nous la voyons (1). » C'est ainsi qu'en montant *Hamlet,* au Théâtre d'Art de Moscou, Gordon Craig se préoccupa de la justesse des proportions, du rapport des grandeurs et des valeurs entre les personnages et le cadre où ils évoluent, et représenta Hamlet « comme une âme placée dans un espace froid et infini ». C'est ainsi encore que, prenant le drame de *Macbeth* comme exemple, il suggère de la sorte le décor à créer :

« Nous connaissons bien la pièce. Dans quel site se passe-t-elle ? Comment se représente-t-il à notre

(1) Gordon Craig, *l'Art du Théâtre* (Éd. Nouvelle Revue Française).

imagination, d'abord, à nos yeux ensuite? Pour moi, je vois deux choses : une haute roche escarpée et un nuage humide qui en estompe le sommet. Ici, la demeure d'hommes farouches et guerriers; là, le séjour que hantent les esprits. Finalement la nuée détruira la roche, les esprits triompheront des hommes. Tout cela est bel et bon, direz-vous aussitôt, mais comment le rendre, le réaliser à la scène? Dressez-y une haute roche; figurez-vous un brouillard qui en cache le sommet... Quelle forme aura cette roche, et quelle couleur? Quelles lignes donneront l'impression de hauteur, de roche escarpée? Allez-en voir; mais ne faites qu'y jeter un coup d'œil et notez vite les *lignes générales et leur direction;* peu importe le contour détaillé du rocher. Ne craignez point de faire monter ces lignes; elles ne seront jamais assez hautes... Souvenez-vous que tout cela n'est qu'une affaire de proportions et n'a rien à voir avec la réalité.

« Mais les couleurs, dites-vous, quelles sont les couleurs que Shakespeare vous a indiquées? Ne consultez pas la nature, mais d'abord la pièce même. Vous y trouverez deux couleurs : celle de la roche et des hommes, celle de la nuée et des esprits. Croyez-en mon avis, ne cherchez point d'autres couleurs que ces deux-là tout le temps que vous composerez votre décor et vos costumes, mais rappelez-vous que chacune d'elles comporte beaucoup de nuances. Si vous hésitez, si vous doutez de vous-même ou de ce

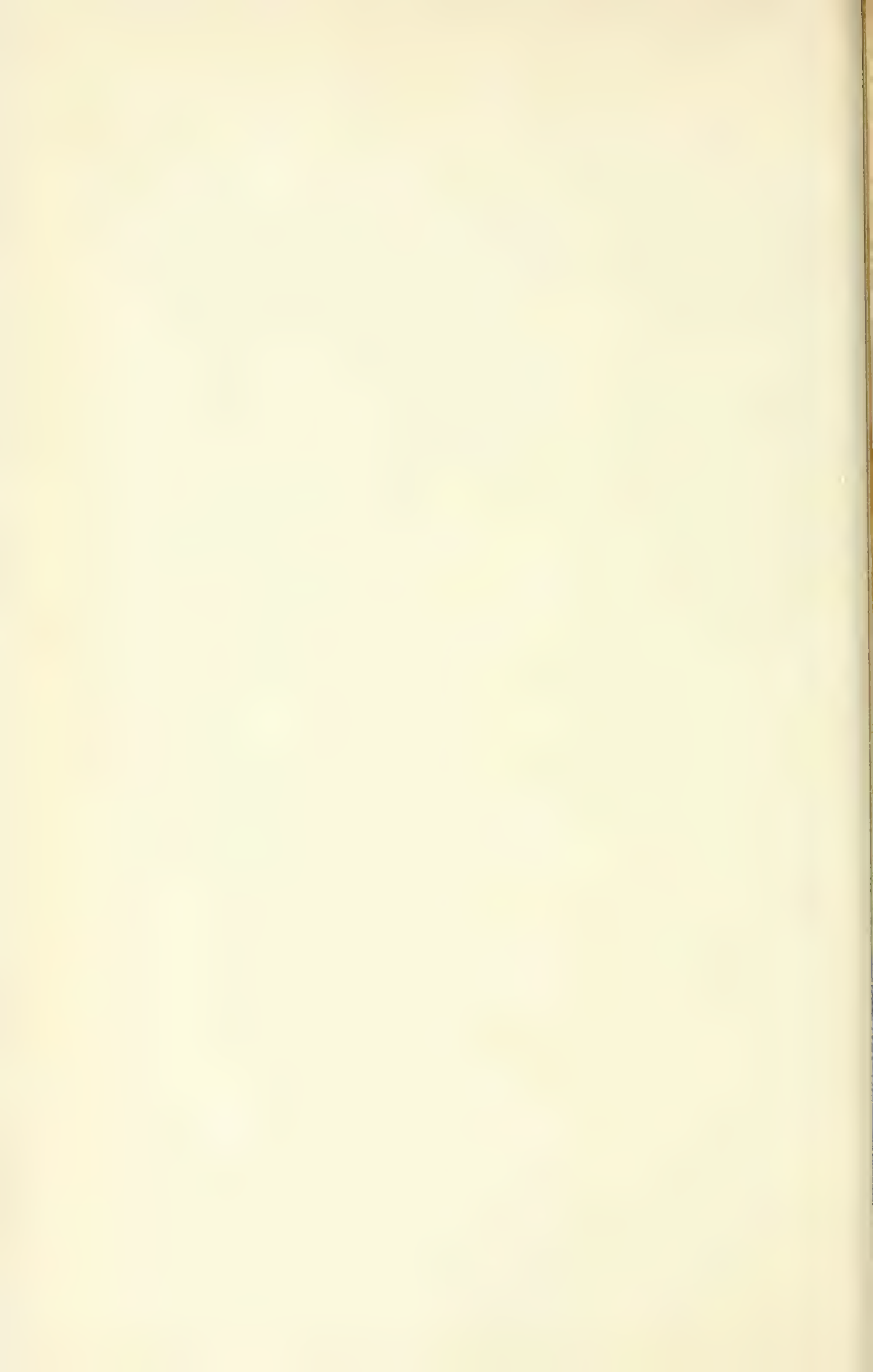


RENÉ PIOT.

Pl. IV.

« Le chagrin dans le Palais de Han. »

(Théâtre des Arts, 1911.)



que je vous dis, votre décor une fois achevé ne réalisera pas sous vos yeux la vision intérieure que vous vous étiez faite d'après les indications de Shakespeare (1). »

On voit que dans une telle conception de la mise en scène, dont le régisseur est pour ainsi dire l'unique créateur, il n'y a guère de place pour la collaboration du peintre proprement dit. Le théâtre ne saurait, en aucun cas, correspondre à la vision d'art exprimée par les décorateurs du moment, comme ce fut le cas pour les *Ballets russes*.

D'ailleurs Gordon Craig ne manque jamais de répéter qu'il est « raisonnable de supposer qu'un homme ayant passé quinze ou vingt ans de sa vie à peindre à l'huile sur des surfaces planes, à buriner ou à graver sur bois, produira une œuvre de peintre et qui aura les qualités de la peinture sans plus... gardez-vous de ces artistes (2) ».

Sans doute les conceptions de Gordon Craig sont-elles idéales et ne sauraient-elles être appliquées avant longtemps de façon absolue, mais ses exemples demeurent de précieux modèles à l'influence desquels aucun véritable homme de théâtre ne peut désormais se soustraire.

Gordon Craig se consacra à la mise en scène en 1896 en montant *On ne badine pas avec l'amour*. Depuis, il créa, en Angleterre, *Didon et Énée* (1900),

(1) Gordon Craig, *l'Art du Théâtre*.
(2) *Idem*.

le Masque de l'Amour (1902), *Acis et Galathée* (1903). Parcourant l'Allemagne, il monta en 1904, au Lessing Theater de Berlin, *la Venise sauvée* d'Ottway, puis composa les décors et les costumes d'*Elektra* pour la Duse en 1905 et ceux de *Rosmersholm,* en 1906. Enfin, poursuivant ses études au Théâtre d'Art, à Moscou, il monta *Hamlet,* en 1912, en appliquant ses théories avec un rare bonheur. « On se sent en présence d'une œuvre entièrement originale, rapporte M. Rouché (1), et que l'esprit anime en son ensemble comme en chacune de ses parties... On comprend alors la forme que l'auteur veut donner à l'œuvre d'art de l'avenir, l'effort qui conduira, après avoir stylisé le décor et le personnage, à la suppression de l'artiste (2) et, comme dit Gabriele d'Annunzio, au fameux asservissement de la Nature à l'Art. »

Ne pouvant se prêter aux compromis qu'on lui demandait, Gordon Craig laissa à l'état de projets des mises en scène originales du *Roi Lear* pour le Deutsches Theater et de *Macbeth* pour une scène anglaise. Il se consacre, depuis, à son école de l'Art du Théâtre, ouverte à Florence en 1913, et à la revue *le Masque* fondée également à Florence en 1908 et destinée exclusivement à la vulgarisation de ses idées.

(1) J. Rouché, Préface à *l'Art du Théâtre.*
(2) Entendez l'acteur.



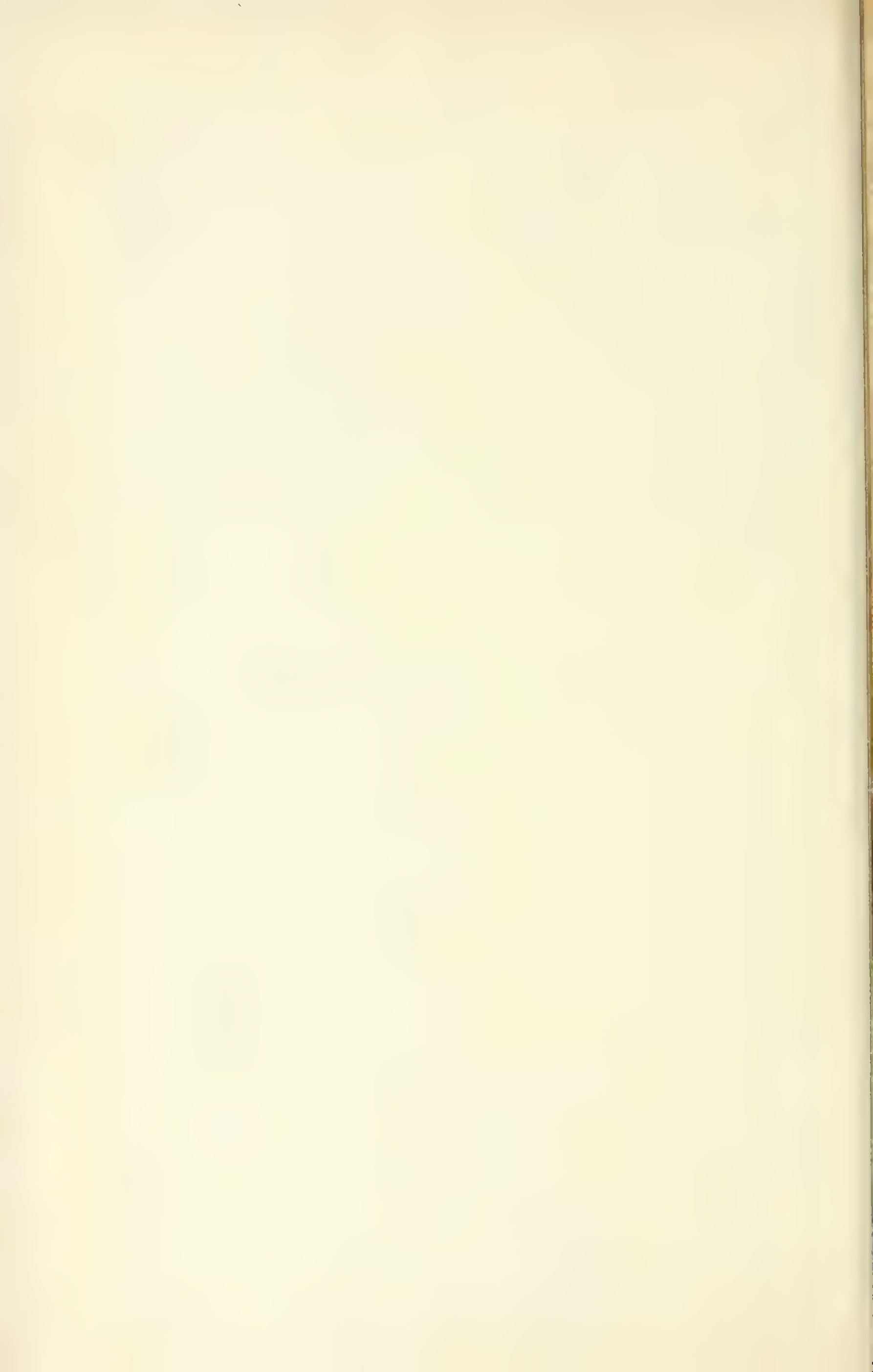


RENÉ PIOT.

PL. V.

Costumes pour « Le chagrin dans le Palais de Han. »

(Théâtre des Arts, 1911.)



En Allemagne.

La rénovation de la décoration théâtrale s'est poursuivie depuis 1900 en Allemagne sous l'influence des idées de Georg Fuchs, des théories du Suisse Adolphe Appia, des efforts réalisés au Künstlertheater de Munich par Fritz Erler et Oscar Graf et des réformes de Max Reinhardt au Kleines Theater et au Deutsches Theater de Berlin.

Les essais du Théâtre d'Art et du Théâtre de l'Œuvre, à Paris, « la faillite décorative » de Bayreuth, n'avaient pas été sans intéresser vivement tous ceux qui se passionnaient alors en Allemagne pour le renouvellement nécessaire de la mise en scène.

Adolphe Appia fut un des premiers à écrire sur la question. Dans *la Musique et la mise en scène* (1) il exposa très clairement ses idées. Il connaissait les travaux d'Antoine, il avait réfléchi profondément aux théories qui commençaient à se manifester dans les revues de l'époque. Il avait remarqué que, jusqu'alors, on avait prétendu que la mise en scène devait atteindre au plus haut degré possible d'illusion, d'où il conclut aussitôt qu'il existe un antagonisme absolu entre la peinture des décors et l'acteur, car « l'illusion scénique, c'est la présence vivante de l'acteur ». Et il poursuit : « Au théâtre

(1) *Die Musick und die Inscenierung,* chez Bruckmann, à Munich.

nous venons assister à une *action* dramatique; c'est la présence des personnages sur la scène qui motive cette action; sans les personnages il n'y a pas d'action. L'acteur est le facteur essentiel de la mise en scène... Il s'agit donc à tout prix de fonder la mise en scène sur la présence de l'acteur et, pour ce faire, de le débarrasser de tout ce qui est en contradiction avec sa présence... Les deux conditions d'une présence artistique du corps humain sur la scène seraient donc : une lumière qui mette en valeur sa plasticité, et une conformation plastique du décor qui mette en valeur ses attitudes et ses mouvements. Nous voici bien loin de la peinture!... Dominée par la peinture, la mise en scène sacrifie l'acteur et, de plus, une grande partie de son effet pictural puisqu'elle doit découper la peinture, ce qui est contraire au principe essentiel de cet art, et que le plancher ne peut pas participer à l'illusion donnée par les toiles. » Étudiant la question de l'éclairage, Adolphe Appia prétend par suite que l'éclairage n'est pas fait pour éclairer les décors : « L'éclairage est en soi un élément dont les effets sont illimités; rendu à la liberté, il devient pour nous ce que la palette est pour le peintre; toutes les combinaisons de couleur lui sont possibles... » Et ailleurs : « Le plus novice en matière décorative comprendra que la peinture et l'éclairage sont deux éléments qui s'excluent; car éclairer une toile verticale, c'est simplement la rendre visible, ce qui n'a rien de commun avec le

rôle actif de la lumière, et même lui est contraire... Des éléments représentatifs le moins nécessaire est donc la peinture... L'éclairage, au contraire, pourrait être considéré comme tout-puissant, n'était son antagoniste la peinture qui en fausse l'emploi. »

Georg Fuchs fut un des plus ardents à rechercher et à réaliser un théâtre moderne qui correspondît enfin à la culture moderne, en réagissant violemment contre l'art naturaliste. Dans sa *Révolution du théâtre* (1), il avoue qu'il compte sur la civilisation pour *rethéâtraliser* le théâtre : « Le brusque élan de la civilisation du machinisme, explique-t-il, a détruit les anciennes civilisations solidement établies. Dans les grandes agglomérations d'hommes déracinés du sol ancestral, la puissance des races s'est perdue : les anciens moules se sont brisés sans qu'il s'en soit formé de nouveaux. Pourtant l'aspect de cette vie sans formes a été intolérable. On a mis bien vite un masque à cette laideur. On s'en est tenu, selon la coutume des arrivistes, à l'imitation des forces du passé, dans lesquelles les meilleures générations des vieilles civilisations ont fini leur vie... » C'est pour cette nouvelle société qu'il compte qu'un théâtre nouveau se fondera. Georg Fuchs estime qu'un tel théâtre enrichira nécessairement la vie dramatique en s'adressant aux autres arts. Il fera donc appel à des peintres et ceux-ci n'auront pas à donner l'illusion

(1) *Die Revolution des Theaters* (Munich, Georg Muller, 1909).

de la profondeur, à rendre les trois dimensions. Ils s'attacheront au problème des lignes et des plans. Ils devront, en somme, comme l'acteur, s'écarter de la nature.

Groupant un certain nombre de fervents du théâtre, comme le professeur Littmann (directeur du Théâtre Schiller qu'il construisit à Berlin en 1917 et pour lequel il commanda à Fritz Erler les décors et les costumes de *Empereur et Galiléen*, non réalisés) et encore le professeur Benno Becker, les peintres Oscar Graf, Fritz Erler, Ernst Stern, Hans Beatus Wieland, Georg Fuchs fonda, en 1907, à Munich, le Künstlertheater ou Théâtre des Artistes.

C'est là que Fritz Erler exécuta la mise en scène de *Faust* dont le retentissement fut grand. Le peintre est d'accord avec Georg Fuchs pour ne tenter aucune recherche de réalisme : « Nous voulons avant tout, dit-il (1) avoir véritablement affaire à l'être vivant, son aspect sensible et l'expression de son âme, et non à un monde de fil de fer et de carton... C'est l'acteur comme tel, qui doit de nouveau captiver tout l'intérêt du spectateur et non ce désert de toile peinte dont on l'entoure, non plus que cet éparpillement d'accessoires et ces machineries artificielles dans lesquels on pulvérise le texte du poète. » Ou bien : « A mon avis, ce serait commettre une énorme faute d'art que de vouloir exprimer la description pratique, mais nullement

(1) *Mercure de France* (1er février 1910).

RENÉ PIOT.

PL. VI.

« Idoménée. »

(Théâtre des Arts, 1912.)



pittoresque, du soleil couchant, du crépuscule qui baigne les montagnes et les vallées par les moyens, soumis à des règles différentes, de la peinture. »
Ainsi, Fritz Erler préconise la synthétisation et il a expliqué de la manière suivante sa mise en scène du *Faust* dont, chez nous, l'Œuvre notamment devait s'inspirer pour *l'Annonce faite à Marie* de Claudel : « Pour *Faust* tout entier, il n'a été fait usage que de deux fonds peints, très simples. Le reste a été donné par l'éclairage, avec un fond blanc et un fond noir. La scène médiane se composait des deux fermes du théâtre, massives et mobiles. Elles avaient l'aspect de parois en pierre de taille de tons gris variés : aussi pouvaient-elles servir à toutes les scènes de la pièce. Elles représentaient tour à tour la prison, la cave, la maison, l'église, les chambres ; cette coloration uniforme donnait une unité d'impression. La rapidité des changements et le lieu harmonieux ne hachaient pas l'action, bien au contraire : presque comme en rêve, les scènes glissaient l'une sur l'autre, de façon que le lieu paraissait changer, mais rester toujours voisin du précédent. Le sol en plancher était une zone neutre, d'un gris très neutre d'architecture sans date ; le proscenium apparent restait immuable pour l'église, la chambre, la promenade. Les costumes choisis sont ceux du XVe siècle, parce que cette mode de vêtements à longs plis favorise l'effet à distance, évite le maillot collant qui donne à l'acteur un air de danseur forain. »

On ne saurait non plus méconnaître les efforts de Max Reinhardt en faveur des théories nouvelles. Cet artiste fait en Allemagne figure de chef d'école. Il a eu de nombreux imitateurs, et, chez nous, Gémier a subi profondément son influence.

Max Reinhardt lutta contre le naturalisme et mit le décor au service du drame. C'est dans une salle de danse d'*Unter den Linden*, « Schall und Rauch » (Son et fumée) qu'il joua pour la première fois *Rausch (Ivresse)*, le drame poignant de Strindberg, puis *Erdgeist* de Wedeking et enfin *Nachtasyl* (Asile de nuit) de Maxime Gorki qui fit courir tout Berlin. L'ancien petit rôle du Burgtheater de Vienne prit alors la direction de Neues Theater et y créa *Pelléas et Mélisande*, puis *le Songe d'une nuit d'éte*. En 1905 ce fut le tour du Deutsches Theater, la plus grande scène artistique de la capitale, et, abandonnant la « Schall und Rauch », Reinhardt monta *les Revenants* d'Ibsen et *Frühlingserwachen* de Wedeking. Il s'attacha des sculpteurs, des peintres parmi les plus modernes : Ernst Stern qui dessina les décors et les costumes de *Sumurum*, le drame scénique de Freska et de Hollaender que nous vîmes au Vaudeville, à Paris, en juin 1912, et aussi ceux du *Bon Roi Dagobert* ; Lawis Corinth qui composa des maquettes pour *Salomé* ; Slevogt et aussi Walser qui brossa les décors de *Pelléas et Mélisande*.

Les idées de Max Reinhardt ont été fort bien résumées par J. Rouché : l'œuvre à créer ne doit se

soumettre à rien, si ce n'est au théâtre ; il faut émanciper le théâtre, lui donner un but artistique, noble et pur. Cette forme d'art n'aura pas d'organisation systématique ; le théâtre ainsi compris devra s'adresser aux sens du spectateur, sans les fatiguer... il faut rechercher les grandes formes, les contours qui enveloppent tout, les lignes glissantes des préraphaélites ; les créations ornementales, les contrastes de lumières, les hardiesses de coloris, l'emploi des tons bruns sur lesquels se détachent les autres couleurs...

Il faut signaler encore les efforts de F. Fanto à l'Opéra de Dresde qui, réagissant, lui aussi, contre le naturalisme par une recherche d'harmonie colorée et de fantaisie décorative, composa les costumes de la *Salomé* de Richard Strauss, ceux de *la Pucelle d'Orléans* de Schiller, d'*Obéron* de Weber; les efforts aussi de J. Savitz à Munich et de Schumacker à Dresde pour les pièces de Shakespeare, notamment *Hamlet;* ceux, enfin, de J. V. Klein au Hoftheater, à Munich (1912), avec *Jederman,* légende de Hugo de Hoffmannsthal, sur des recherches d'éclairage par projecteurs.

Mais l'influence du Künstlertheater de Munich et du Deutsches Theater surtout a été considérable. Elle a pesé sur toutes les réformes entreprises depuis, en Europe, pour rénover la mise en scène. Tout particulièrement en France, les essais des Munichois aboutirent au Salon d'Automne de 1910, où l'on admira les costumes utilisés pour *les Oiseaux* d'Aris-

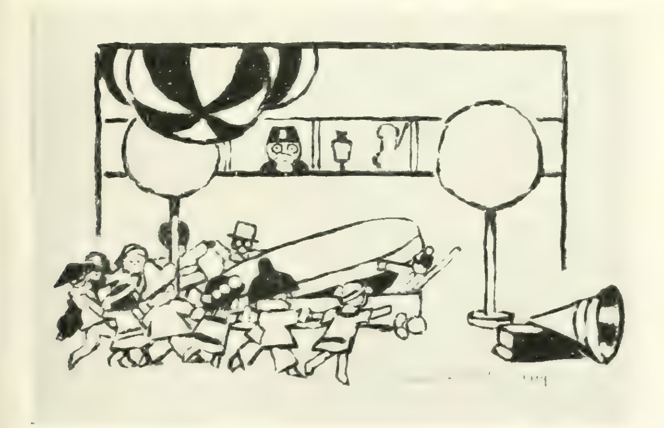
tophane, les *Tanzlegender* et *Comme il vous plaira,* en remarquant que les couleurs, tout en demeurant moins éclatantes, moins somptueuses, moins pures que chez les Russes, révélaient par leur emploi judicieux un même effort volontaire pour concentrer l'effet général, provoquer une impression inoubliable, en évitant les détails inutiles, en acceptant un parti pris évident de simplification. A quelque temps de là, Max Reinhardt donnait *Sumurum* au Vaudeville, avec les décors et les costumes de Ernst Stern, tandis qu'à Marigny, grâce à Lugné-Poë, la troupe du Schauspielhaus de Dusseldorf, dirigée par Lindemann et Louise Dumont, nous permettaient de suivre dans leurs recherches l'intérêt d'une sorte de dématérialisation de la mise en scène et d'une simplification de la physionomie par l'éclairage et l'effacement de l'acteur comme individu, non d'ailleurs sans une certaine lourdeur et beaucoup de pédantisme inutile.

Les Allemands restaient eux-mêmes attentifs à ce qui se faisait dans les autres pays. Et dans ce domaine, comme dans tous les autres, mais peut-être davantage, il y eut une sorte de pénétration réciproque. La mise en scène des drames d'Ibsen y subit particulièrement l'influence des essais spéciaux du Théâtre Royal de Copenhague et de ceux que dirigea, à Amsterdam, Wilhelm Royaards, pour l'*Adam en exil* de Vondel, avec le concours du peintre hollandais P. de Moor.



J. DELAW. « Le Marchand de Passions. »

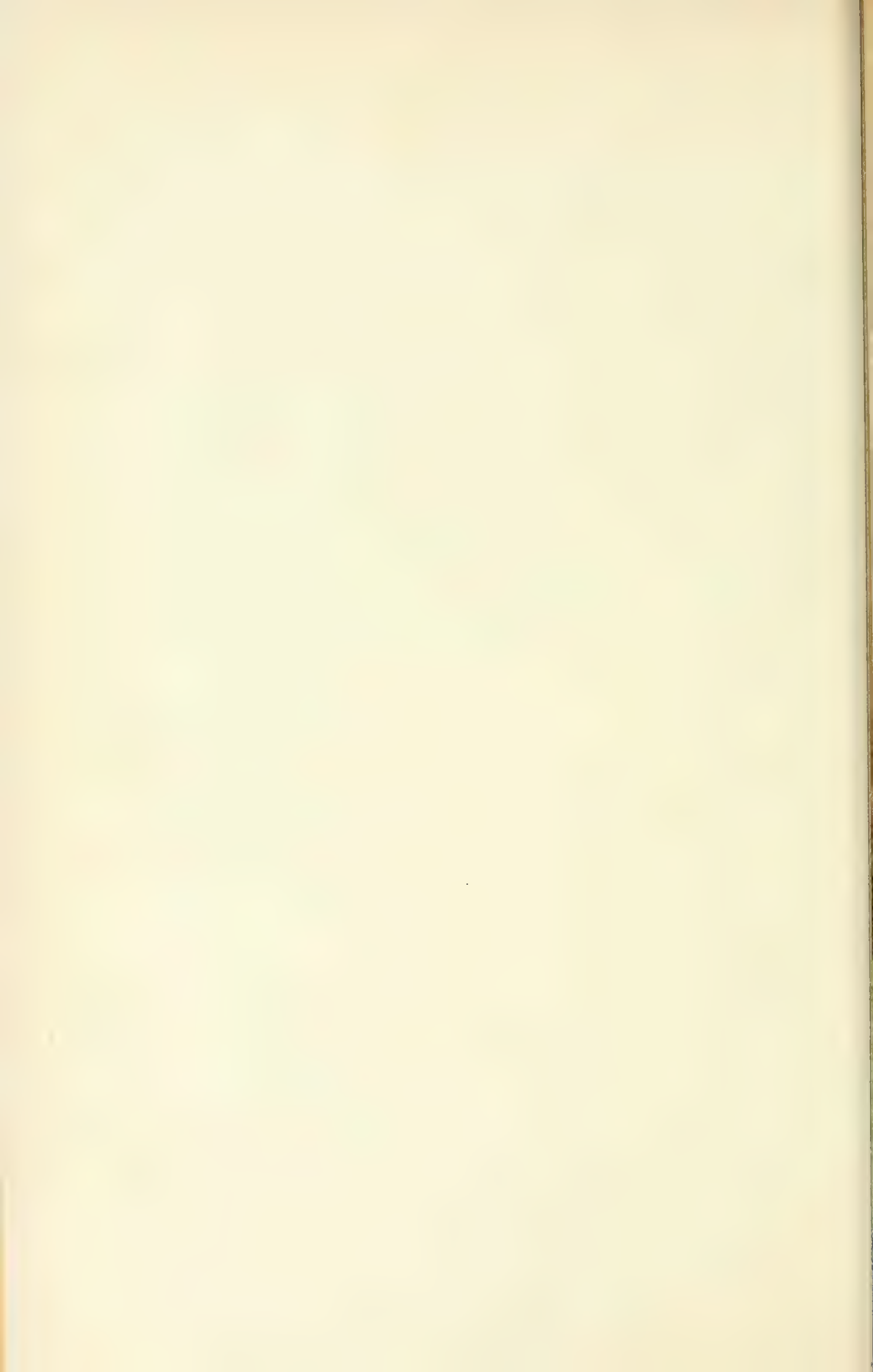
(Théâtre des Arts, 1911.)



ANDRÉ HELLÉ. « La boîte à Joujoux. »

(Vaudeville-Lyrique, 1920.)

PL. VII.



En Russie.

Alors que de telles manifestations ne manquaient pas d'impressionner vivement nos artistes et nos spécialistes de la scène, les *Ballets russes,* apparus à Paris pour la première fois, au théâtre du Châtelet, en 1909, avaient soulevé une émotion intense et révélé ce profond mouvement de rénovation de la mise en scène poursuivi méthodiquement à Moscou depuis 1898. Cependant Rouché et Lugné-Poé avaient déjà été frappés par la puissance d'évocation des Russes et cela n'alla pas sans les influencer vivement, le premier surtout, pour la création, au Théâtre des Arts, de cette série de spectacles remarquables qui, de 1910 à 1913, marquèrent en quelque sorte le point culminant des efforts tentés en France dans un sens moderne et décoratif.

Il convient donc, en raison de l'impulsion déterminante qu'ils donnèrent à nos artistes, peintres et décorateurs, d'examiner la part qui revient aux Russes et pourquoi elle agit si vivement et si profondément chez nous.

C'est en 1898 que Stanislawsky, Meyerkhold et Dantchenko fondèrent, à Moscou, le Théâtre d'Art : « Nous avions deux principes, a dit Meyerkhold : 1° l'état d'âme, pour être rendu avec exactitude, doit être affranchi des contingences et du hasard; 2° l'acteur

doit rigoureusement observer l'économie de ses forces, obtenir le maximum d'effet, avec le minimum d'effort. » M. Jordansky complétait ainsi la théorie naissante : « On ne cherche pas à montrer l'homme devant les choses de la vie ; on voudrait saisir l'essentiel de son état d'âme. Dès lors le jeu, la mise en scène, tous les accessoires seront en harmonie avec cet essentiel que rien ne doit gêner... Les silhouettes constituent *un aspect ;* l'ambiance a pour mission de leur donner un relief. La permanence des caractères de chaque individualité érige à son tour une sorte de permanence des attitudes, des gestes, impose des immobilités indispensables pour produire la vie intérieure. »

On peut dire que ces artistes firent du Théâtre d'Art un foyer artistique véritable où le naturalisme amené à sa plus grande puissance de perfection, grâce à une collaboration étroite entre les metteurs en scène, les acteurs et les peintres, grâce aussi à la personnalité, à la foi ardente de Stanislawsky, rayonna sur toute l'Europe. C'est là que tous les grands metteurs en scène se rendirent, comme en une sorte de pèlerinage attentif. Moscou devint le Bayreuth de la mise en scène. Et Gordon Craig qui y monta *Hamlet,* en 1910, avait déjà écrit du Théâtre d'Art : « Constantin Stanislawsky a accompli l'impossible : il a fondé avec succès un théâtre non commercial. Il considère que le réalisme est le mode d'expression au moyen duquel l'acteur révèle la

psychologie de l'auteur. Pour moi je ne partage pas cette manière de voir. Mais il ne s'agit pas ici d'examiner la valeur de cette théorie : l'on peut parfois trouver des perles dans la poussière, et, les yeux baissés vers le sol, parfois y voir un reflet du ciel. » Et plus loin : « Ce qui fait la supériorité de Stanislawsky, c'est que, tout en usant des anciens procédés (les acteurs se fardent, les décors sont peints sur un canevas et montés, la rampe existe encore), il les emploie avec goût, avec art ; qu'il connaît à fond les secrets des matériaux scéniques. »

A vrai dire, ce naturalisme dont les Russes voulaient pénétrer l'atmosphère scénique et qui devait contribuer à la création d'un vrai théâtre psychologique était assez particulier. C'était, en effet, bien moins du naturalisme historique qu'on s'occupait que de l'âme humaine, ainsi pour *l'Oncle Vania* ou *Un ennemi du peuple.* On y fit appel à des peintres et c'est alors qu'Alexandre Benois, si amoureux de notre Versailles où il séjourna plusieurs années, commença à étudier la réalisation de cette fusion des arts que le ballet russe devait porter à la perfection.

Meyerkhold fut, avec Stanislawsky, qui fréquenta si assidûment nos spectacles d'avant-garde aux temps héroïques du Théâtre d'Art et de l'Œuvre à ses débuts, le plus grand rénovateur du théâtre en Russie. Metteur en scène des théâtres impériaux, il

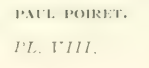
composa de grandioses spectacles avec les drames lyriques de Wagner, les pièces de Molière, de Chalderon, d'Ibsen, de Maeterlinck. Nous le vîmes en France, en 1913, où il réalisa avec Fokine la mise en scène, au Châtelet, de *la Pisanelle ou la Mort parfumée* de d'Annunzio.

Il avait travaillé en 1905 avec Stanislawsky à la préparation des spectacles du *Théâtre Stoudia*, à Moscou. Effort considérable, puisqu'il ne s'agissait rien moins que d'abandonner ce réalisme poursuivi jusqu'alors au Théâtre d'Art et d'aboutir à une sorte de synthétisation générale, avec ce principe que « le régisseur fournissait les plans et les dessins d'ensemble auxquels le peintre donnait l'harmonie des couleurs ». Pour atteindre au style, préocupation importante dans ces travaux, les deux artistes pensaient qu'il était nécessaire d'aboutir non seulement à une simplification extrême, mais encore essentielle et profonde, d' « extérioriser par tous les moyens d'expression la synthèse intime d'une époque ou d'un fait ». Ils préparaient ainsi la mise en scène de *la Mort de Tintagiles* de Maeterlinck avec Soudeikine, de *Crampton* et de *la Comédie de l'amour* d'Ibsen. L'entreprise échoua. Le Théâtre Stoudia n'ouvrit jamais ses portes en raison des événements de 1905. Pourtant le rôle qu'il joua fut grand : « Toutes les innovations scéniques, toutes les réformes, si audacieuses en apparence, que tentèrent les théâtres russes, s'inspirèrent de cette tentative vraiment









PAUL POIRET.

PL. VIII.

Costumes pour « Le Minaret. »

(Théâtre de la Renaissance, 1912.)



nouvelle que ne connaissent, hélas ! que fort peu de privilégiés (1). »

Ces travaux n'avaient aucunement interrompu l'effort du Théâtre d'Art qui, après avoir joué du Tchekov, du Hauptmann, du Gorki, de l'Ibsen, créa en 1908 *l'Oiseau bleu* de Maeterlinck, avec des décors et des costumes d'Egorof. Nous avons vu cette mise en scène originale au Théâtre Réjane, en 1911. Son succès fut énorme. Egorof avait interprété le poème féerique de Maeterlinck en vrai poète, simplifiant et synthétisant. Tout y concourait minutieusement à un effet d'ensemble. Tel le premier tableau si irréel, comme surgi du plus doux des rêves, avec son rideau de mousseline qui tamisait l'éclat des couleurs. Tels le Palais de la Fée avec son escalier géant que soutenaient des colonnes d'or et son fond bleu et or ; le Pays du Souvenir d'où s'évadait une si profonde impression de repos, une si grave et si infinie douceur bucolique ; le Palais de la Nuit qui s'ouvrait peu à peu sur la magie prodigieuse des étoiles ; le Royaume de l'Avenir, véritable palais de l'azur dont les colonnes s'élançaient vers le ciel dans cette atmosphère idéale où vivent les enfants et les anges, tandis que l'escalier lumineux conduisait à la Porte de la Vie d'où surgit le Temps ; le Cimetière, création étonnante d'émotion, avec son parti pris

(1) J. Rouché, *l'Art théâtral moderne.*

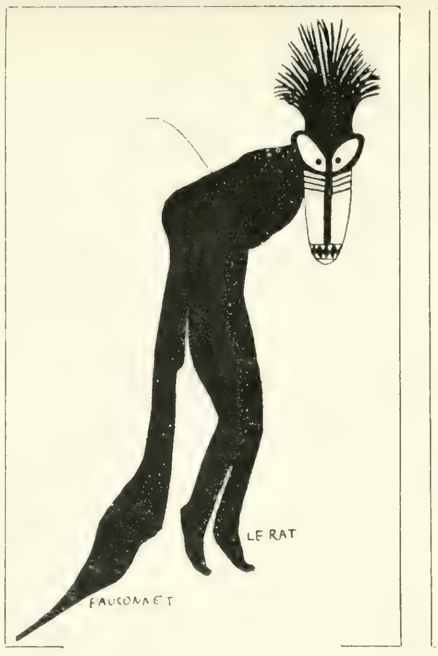
décoratif et ses arbres affligés apparus comme de vastes ombres. Tels encore les costumes d'une variété de nuances inouïe, dont beaucoup étaient des trouvailles d'une fantaisie charmante : le Feu, la Nuit, le Pain, les Bonheurs, la Lumière, le Lait, le Sucre, l'Eau...

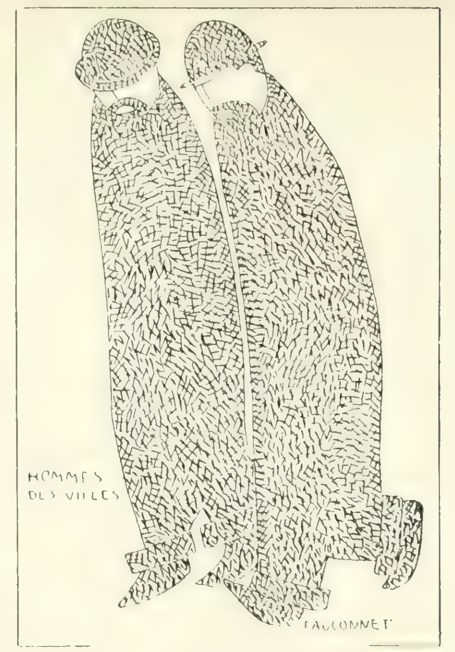
Nous devions d'ailleurs revoir à Paris, en 1920, une application des mêmes principes sur la scène du Théâtre Fémina où Balieff présenta, avec la collaboration des peintres Soudeikine et Rémisoff, la série remarquable des spectacles du *Théâtre de la Chauve-Souris*.

Les Ballets russes à Paris.

C'est, pénétré de ces influences diverses, de ces méthodes, en mettant au point les expériences passées que Serge de Diaghilew organisa ses *Ballets russes*. Ceux-ci parvenaient enfin à cette « fusion des arts » réclamée déjà par Charles Morice, des arts plastiques et de la musique, et, à force de volonté, de précision et de foi, complétaient cette formule née des méditations de Stanislawsky, au Théâtre d'Art, à l'époque où Maurice Denis brossait les décors d'*Antonia* d'Édouard Dujardin et de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck.

Jamais spectacles ne provoquèrent de discussions plus passionnées en France, parmi les critiques et les





FAUCONNET.

Costumes pour « Le Dit des Jeux du Monde. »

(Théâtre du Vieux-Colombier, 1918-1919.)

Pl. IX.



artistes. Je rappellerai seulement ce qu'écrivait J.-E. Blanche, sur les décors de la première « saison » des *Ballets russes,* au Châtelet, en 1909 : « Même dans *le Pavillon d'Armide*, je trouve des combinaisons de lignes et de couleurs, des oppositions somptueuses et violentes qui m'enchantent. D'abord ces divertissements miraculeux ont pour fond une toile lavée comme une aquarelle, mais qui est à sa place, qui est un *fond*. Ce fond évoque des architectures et des ciels de Véronèse. Il a des gris perlés, il est loin là-bas, là-bas, bien en arrière de la scène. Il ramène en avant, vers les ballerines, des feuillages *vraiment verts*, métalliques à force d'être verts. Ce fond et ces arbres taillés n'entreprennent pas une lutte avec la nature. C'est de la toile peinte, du décor par des hommes sans prétention, qui ne « modèlent » pas comme fait un paysagiste académique ; c'est enfin de la couleur, ce sont des tons. Les objets sont indiqués, non réalisés au détriment des personnages. Cela, c'est tout ce qu'il faut pour la scène. Pas de simili-marbre, pas de vrai feuillage « en toc », mais la suggestion colorée et savoureuse de ce que comporte l'action mimée... »

L'admiration ne fut même pas diminuée du fait qu'on avait déjà subi l'émotion de *Boris Goudounow* donné à Paris l'année précédente et que l'art russe nous avait été révélé par l'exposition organisée en 1906 où nous nous étions trouvés face à face avec le génie particulier des Levitzky, Somof, Boroswi-

kowski, Vroubel, Venetzianof, Alexandre Benois, Brullow et Bakst.

Mais l'impression la plus considérable fut certainement provoquée par la fantaisie somptueuse et barbare de *Shéhérazade* réalisée par Léon Bakst. Cette mise en scène restera comme la plus caractéristique, sinon la plus belle, des *Ballets russes.* En ce décor simplifié, ramené à quelques lignes où jouent si violemment deux couleurs dominantes et complémentaires, le rouge et le vert, où toutes les rutilances s'exaltent, les yeux découvrent une jouissance plus grande certes que l'intelligence, mais tous les efforts des décorateurs russes y trouvent en quelque sorte leur synthèse. L'art de Léon Bakst, dont l'esprit semble si étrangement tourmenté par un rêve oriental, y prouve son rapport étroit avec les conceptions du poète et du musicien. Le peintre fixe les visions fugitives que suggère le poème dans l'esprit de chacun, mais la musique fait également apparaître des formes et des couleurs non moins fugitives; or, celles-ci, loin de se nuire, se complètent, s'unissent, se marient avec la plus absolue harmonie. C'est que les effets du ballet sont notoirement dominés par la conception du peintre. Léon Bakst a créé des costumes essentiels à la danse, car « il voyait ses costumes en *mouvement* et dans le mouvement même du poème (1) » et « avec la plus grande

(1) Valdo Barbey, *Art et Décoration* (mai 1921).

frugalité d'éléments, il obtient la plus grande puissance et la plus grande opportunité d'effet. Il réalise ainsi, lui aussi, une orchestration colorée qui s'adapte avec la coloration orchestrale (1) ».

On ne fut pas moins soulevé d'admiration par les créations d'Alexandre Benois *(le Pavillon d'Armide, Gisèle, le Rossignol,* puis *Pétrouchka),* de Roerich *(les Danses polowtziennes du Prince Igor),* de Golovine *(l'Oiseau de feu),* de Fedorowsky, d'Anisfeld, de Sadko. Et toujours ces conceptions révélaient la combinaison simultanée des costumes et des décors avec le choix, suivant le sujet du poème, de certaines couleurs dominantes. Ce même principe aboutissait, par exemple, dans *les Sylphides,* où l'intérêt principal réside dans la perfection des évolutions de la danse et dans la virtuosité des danseurs, à un volontaire effacement du décor qui demeurait noyé, dans une vague demi-clarté, changeant avec les « instants » du poème.

Quelque temps après ces révélations sensationnelles on put remarquer combien cette expérience s'était généralisée, à l'occasion de l'exposition chez Bernheim, des maquettes des décors de Baskt *(Oiseau de feu, Cléopâtre, Spectre de la rose, Narcisse, le Dieu bleu, Œdipe à Colone),* de Benois, Bilibine, Dobougiski, Golovine *(Carmen),* Rœrich *(Snégourotchka),* Soudéikine *(Princesse Maleine),* et Stelletzki.

(1) Valdo Barbey, *Art et Décoration* (mai 1921).

Ces manifestations dominent par leur importance et leur rayonnement toute l'histoire de la décoration théâtrale depuis vingt ans. On sait l'influence qu'elles eurent sur notre art décoratif qui, s'anémiant à la recherche d'une stylisation raisonnée, sinon rationnelle, découvrit brusquement les fastes de la couleur et témoigna d'un engouement qui créa la mode « ballet russe » dont, à l'heure présente, nos artistes ne se sont peut-être pas encore entièrement libérés...

Depuis, la compagnie de M. Serge de Diaghilew a poursuivi ses initiatives et a fait appel à des peintres russes nouveaux, comme Larionow et Gontcharowa, dont les décors et les costumes du *Coq d'or* « constituent l'expression même de l'esthétique russe au théâtre (1) », avec d'ailleurs les qualités et les défauts des autres artistes russes, « c'est-à-dire l'intensité excessive d'une palette où dominent le vermillon et le jaune citron, auprès desquels se détachent mal les costumes et l'échelle désordonnée des fleurs et de certains éléments du décor (2) ». Quelques peintres français ont également collaboré, comme nous le verrons plus loin, à certaines mises en scène : ainsi Matisse et Derain, aux côtés de Picasso et de J.-M. Sert.

(1) Valdo Barbey, *Art et Décoration* (mai 1921).
(2) *Idem*

III

LE THÉATRE DES ARTS
(1910-1913)

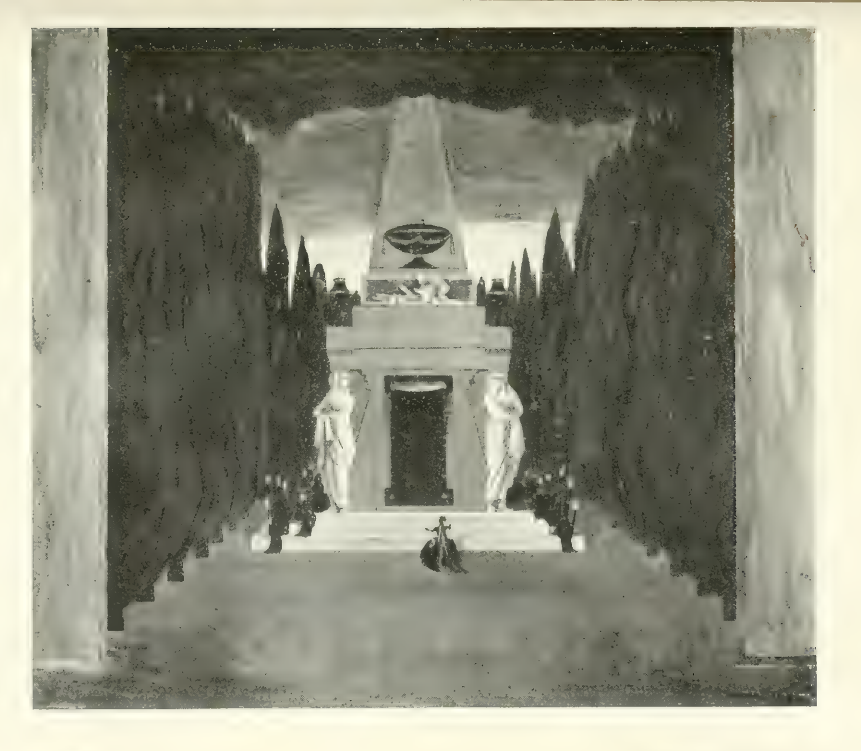
Si, pour le grand public et un certain nombre d'artistes ignorant les travaux des Allemands et des Russes, les ballets de Serge de Diaghilew furent une complète révélation du renouveau de la décoration théâtrale, ils n'éblouirent pas de même ceux qui avaient entrepris d'étudier à l'étranger les efforts et les réformes déjà accomplis. Ainsi M. J. Rouché, revenant d'un voyage d'études, écrivait son *Art théâtral moderne* où, après avoir fait connaître les idées précises d'un Stanislawsky, d'un Meyerkhold, d'un Fuchs, d'un Erler, d'un Reinhardt et d'un Gordon Craig, il tentait de fixer les principes d'une mise en scène nouvelle qui s'accordât avec le génie français, avant d'en faire une application éclatante au Théâtre des Arts en 1910.

Aussi M. J. Rouché estime-t-il que la mise en scène doit mettre le décor au service exclusif du drame, en ne distrayant pas le spectateur ou en ne

dispersant pas son attention par la recherche inutile d'effets anecdotiques ou de reconstitutions pittoresques : « Pourquoi faire éclater un feu d'artifice ou défiler un cortège dans le fond de la scène, alors qu'au premier plan se déroule une scène dramatique qui n'en est point renforcée ? » Il s'agit donc de styliser le décor : « On n'admettra que les éléments décoratifs indispensables à la compréhension de chaque scène, en s'efforçant de les disposer de la façon qui sera la plus suggestive sur l'esprit du public. » On obtiendra ce résultat en recherchant les rythmes, les effets plastiques, *l'harmonie colorée* du drame à représenter : « Le décor devra être exécuté, non comme l'agrandissement d'un tableau destiné à figurer dans une galerie, mais comme une œuvre décorative. Qu'on me passe ces termes techniques de métier, il sera traité en décoration et non en peinture... On n'oubliera jamais, en effet, que la scène est, comme l'a dit Taine, « un relief qui bouge. » On considérera ainsi l'art dramatique *comme un aspect et une dépendance de l'art plastique.* »

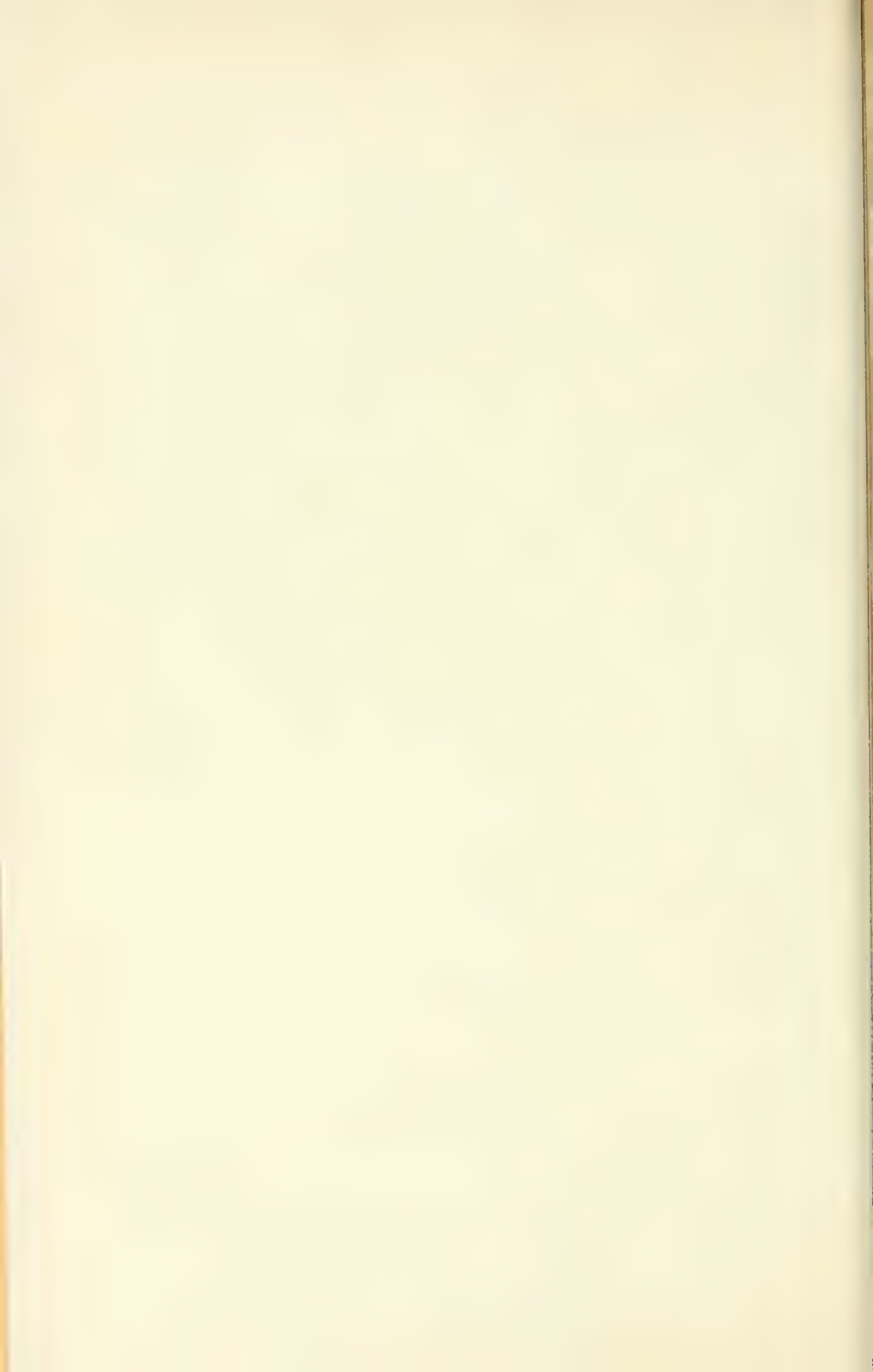
Personnages et décor sont inséparables et dépendent « d'un terme supérieur : le drame auquel le décor doit servir de cadre. D'où ce corollaire évident : le décor sera conçu à l'échelle de la pièce, ou, pour parler même et plus précisément, de l'action particulière qu'il souligne et qu'il illustre ».

Les costumes doivent être réalisés en harmonie



DRÉSA. « Castor et Pollux. »

PL. X. *(Opéra, 1918.)*



étroite avec le décor : « Peintre décorateur et costumier collaboreront pour fondre l'apparence sculpturale et colorée des acteurs et des figurants avec les lignes et les couleurs de la décoration générale ; par cette entente minutieuse, on évitera les heurts de tons, les bariolages inattendus, les contrastes violents entre la nuance d'une étoffe et celle d'une tenture qui sont moins imputables à la maladresse des costumiers qu'à l'ignorance, où d'ordinaire ils sont tenus, des lignes principales de la mise en scène. » C'est pour cette raison que M. J. Rouché estimait nécessaire qu'un peintre devînt le conseil du metteur en scène en dessinant aussi bien les costumes que les décors et en réglant, d'accord avec lui et l'auteur, les gestes et les mouvements des personnages. Ainsi pouvait-on parvenir à l'unité générale du spectacle.

« Nous possédons en France, ajoutait-il, une belle école de peintres décorateurs ; l'heure semble venue de tenter, avec leur concours, un modeste essai, par lequel, sans rien renier des traditions de beauté léguées par le passé, mais en cherchant une note d'art nouvelle, on s'efforcera d'élever l'art dramatique à la hauteur atteinte par la culture artistique de notre époque. » Ce « modeste essai » fut en réalité la remarquable saison du Théâtre des Arts qui reste l'honneur même de M. J. Rouché et où il appliqua pleinement et parfois avec tant de suggestive beauté,

les conclusions mêmes de son étude : « La mise en scène, à notre avis, peut être réaliste, fantaisiste, symbolique ou synthétique, comporter des éléments plastiques ou peints. Il nous plaît de voir jouer un mélodrame dans une mansarde avec des éléments purements réalistes, si ceux-ci sont harmonieux, une féerie dans un décor de Guignol piqué de jolies taches de couleur, une courte scène du répertoire devant une belle tapisserie de l'époque, une fantaisie orientale devant un admirable paravent japonais ; le ragoût sera un délicat rapport entre un costume et une draperie, une jolie arabesque de feuillage, fût-elle dans une ridicule bande d'air. Nous réclamons pour le metteur en scène toute liberté, à condition que les moyens employés soient artistiques. »

M. J. Rouché réunit au Théâtre des Arts, de 1910 à 1912, la plus remarquable collaboration de peintres, de musiciens et d'auteurs dramatiques qu'on ait jamais vue encore en France. Ce fut surtout une démonstration éclatante de la possibilité où l'on était chez nous de mettre en scène, en appliquant nos goûts avec méthode, en exaltant aussi notre personnalité, tous les genres dramatiques. Les *Ballets russes,* nous l'avons vu, avaient réalisé la fusion des arts plastiques et rythmiques grâce à la collaboration étroite du musicien et du peintre; le Théâtre des Arts élargit la formule et prouva qu'il était possible de l'appliquer avec la même puissance de suggestion,

à une comédie ou à un drame. L'effet fut d'autant plus heureux qu'il prouvait combien la routine qui emportait notre théâtre était lamentable, et réagissait avec éclat contre la médiocrité, la banalité, par une originalité et un goût exceptionnels. Enfin, un art de la scène s'établissait chez nous et c'est ainsi que se renouait cette tradition poursuivie à *l Œuvre* avec de petits moyens et née au temps où Fragonard et Boucher peignirent les premiers décors de la scène française. Ce fut un beau combat en faveur des idées nouvelles enfin reprises et exaltées. Et à ce combat participèrent des peintres comme Dethomas, Drésa, Piot, Charles Guérin, d'Espagnat, Desvallières, Segonzac, Albert André, Prinet, Georges Delaw, J. Hémard, Bonfils, Hermann-Paul, Laprade, Carlègle, Francis Jourdain et un artiste d'une fantaisie extrême, — excessive peut-être, — mais toujours originale : Poiret.

Le succès prouva que la formule nouvelle, qui avait si bien réussi avec la fête hardie des Russes (facilitée par ce fait qu'il s'agissait de ballets, c'est-à-dire d'une forme dramatique où l'action n'est pas toujours précisée nettement, reste dans une poésie vague et permet une très grande liberté de conception), pouvait parfaitement s'adapter à des œuvres dramatiques modernes en contribuant même à en accuser le caractère et la poésie. La diversité des talents appelés par M. J. Rouché pour collaborer à son œuvre fut également d'un très vif intérêt.

La saison du Théâtre des Arts révéla surtout trois artistes qui, depuis, ont largement prouvé leurs possibilités de renouvellement : Maxime Dethomas, Drésa et René Piot.

Le spectacle d'ouverture fut un coup de maître : il découvrait le talent puissant, large et sobre de Dethomas, avec l'harmonie pénétrante et désespérée de la pièce de Saint-Georges de Bouhélier : *le Carnaval des enfants ;* il délivrait la fantaisie curieuse, la sensibilité, la personnalité de Drésa avec cette évocation exquise du *Sicilien ou l'Amour peintre* de Molière.

Toulouse-Lautrec fut le maître de Dethomas, mais ce que celui-ci a le mieux retenu sans doute de son enseignement, c'est une façon aiguë de regarder la vie, d'observer les types, de dégager l'âme. Le pittoresque des attitudes ou des gestes a moins passionné Dethomas que leur sens même. Et de ses investigations fécondes il a rapporté un goût affiné jusqu'à l'extrême. L'intérêt qu'il porta aux Japonais affirma sa tendance à préciser la vie sur les visages, à rendre avec le maximum de sobriété l'expression de l'individu ou du paysage qu'il anime. Dethomas aime aussi les larges pays de lumière où les collines et les verdures se silhouettent avec force et netteté sur un ciel cru et il se plaît à rapprocher tous les beaux galbes de la nature.

Il souligne avec la même joie la courbe d'un dos de femme et celle d'une amphore. Quand il dessine



DRÉSA. Costume pour « Castor et Pollux. »

PL. XI. *(Opéra, 1918.)*



un type, il s'attache d'abord à fixer les plans généraux, la structure. Avec quelle largeur il drape une robe, accuse les plis lourds ! De quel trait autoritaire il cerne les masses ! Il ne s'attarde point aux détails, mais cette simplification qui garde à ses types (comme ceux qu'il a groupé en série dans *Spectatrices, Instrumentistes, Épaves,* etc.) leurs caractères généraux d'humanité est si expressive, qu'elle suffit à en fixer également les caractères particuliers. Son art, fort sans vulgarité, est aussi très volontaire. Aucun effet facile. Ses décors sont construits avec une application qui a conscience de la difficulté. Son trait insiste, car il n'est jamais hasardé ; il indique la limite minutieusement arrêtée. La finesse du coloris, le goût qui préside à la répartition des tons, l'unité de ses compositions, leur sens décoratif moderne, leur style, pour tout dire, accuse une personnalité qui ne pouvait que s'imposer dans le domaine de la décoration théâtrale. Si parfois, il trahit une certaine sécheresse, l'intelligence d'un art aussi plein de noblesse et d'équilibre emporte l'admiration.

Avec *le Carnaval des enfants,* Dethomas réalisait, pour la première fois chez nous, l'union intime du décor et des costumes. Ce n'est pas qu'il employât pour y parvenir des moyens extraordinaires. Tout le drame de Saint-Georges de Bouhélier se déroule dans deux chambres contiguës de la même maison, une boutique de lingère pauvre : meubles humbles et

banaux. Mais les décors de Dethomas, par la sobriété de leur composition et surtout le choix des tonalités, dégageaient une impression de douleur et de misère inouïe parfaitement en accord avec le drame. Il y avait vraiment une transfiguration de la réalité qui atteignait au symbole de l'œuvre entière. L'agonie de Céline dans cette boutique bistre où l'ombre régnait et que n'éclairait qu'une pauvre lueur de lampe, parmi la pauvreté des meubles, prenait une triste grandeur. Et lorsque l'aube du mardi-gras pénétrait dans la chambre, sa maigre clarté ajoutait au tragique et à la poésie intense de la scène. Dethomas atteignait, comme toujours, à l'originalité par la sobriété, la simplicité et le style. Cette puissante et harmonieuse unité des décors convenait intimement au sens du poème. Le chef de l'École naturiste y recherchait dans une action banale des hommes les plus simples « des richesses morales et esthétiques » en célébrant la vie de l'âme. Il n'y avait qu'à considérer les costumes conçus par Dethomas pour saisir tous ces caractères et comprendre combien il réussit à les faire concourir à la beauté de l'ensemble, à les faire « rentrer » pour ainsi dire dans le décor. Tous les personnages participent à l'ambiance, s'y fondent et pourtant conservent leur vie particulière, leur expression définitive. Ainsi les tantes de l'héroïne, merveilleusement silhouettées dans leurs costumes étriqués dont les lignes révèlent la chair revêche comme l'âme, la jalousie et la méchanceté ; ainsi les

enfants ingrats, les masques sinistrements faux : le mousquetaire, le Romain, le troubadour ; et encore la porteuse de pain, le nègre, la laitière, le boucher, Hélène, Marcel, la petite Lie, le petit Masurel, l'enfant de chœur... Toute la vérité cruelle de la vie dans son essence même et sans pittoresque.

Le succès de Dethomas se compléta encore avec *les Frères Karamazov* (1911) dont il exprima le tragique en poussant à l'extrême la nudité des décors. Ainsi l'âpre, sévère et « effroyable » beauté du drame se trouvait admirablement dégagée. Le tempérament de Dethomas était d'ailleurs en parfait acccord avec les nécessités scéniques. Il utilisa habilement les larges plis de tentures et les lignes d'architecture, donnant à ses décors de larges plans simples sur lesquels les gestes des personnages, leurs attitudes, grâce à des costumes stylisés, prenaient tout leur sens grave, notamment Katherina, d'une beauté désuète mais profonde. *Les Frères Karamazov* sont certainement le chef-d'œuvre de Dethomas.

Pour *Niou* (1911) il écarta de nouveau délibérément la richesse des meubles et des étoffes pour s'en tenir à des effets simples, volontaires et longuement étudiés. Les tons choisis pour ces neuf tableaux sont ternes, effacés, et les objets aussi bien que les personnages se détachent sur ces « fonds » dans toute leur valeur expressive. L'artiste avait bien compris qu'il convenait d'obtenir de chacun des tableaux une intensité dramatique différente. Peut-être est-ce dans les 2e, 3e,

5e et 7e tableaux qu'il parvint à créer l'atmosphère la plus suggestive. Le dernier tableau tirait son effet de la clarté de la rue qui pénétrait dans la petite chambre tendue de toile bise brodée de fleurs et luttait avec la lueur de la lampe. Le troisième était une gravure en grisaille où certaines taches profondes créaient des contrastes curieux : petit salon à papier bleu avec bordure foncée, chaises à hauts dossiers et fauteuils recouverts de peluche bleue ; à droite et à gauche deux bibliothèques noires surmontées de deux bustes dont la tache blanche éclatait sans heurter. Le cinquième tableau tendait avec justesse à préparer à la violence du drame intérieur, avec ses plans larges et nus, aux lignes nettes et mornes, un cadre parfait. Quant au septième, le meilleur, avec ses rideaux lourds et tristes, ses meubles recouverts de housses grises, sa commode noire, la malle de cuir jaune posée à terre, il accusait singulièrement le caractère pénible de cette pauvre chambre d'hôtel où un homme et une femme se réfugient pour constater leur désenchantement sentimental.

La fantaisie vigoureuse et délicate à la fois de Dethomas s'employa avec un rare bonheur à la décoration des *Dominos* de Couperin (1911). Le décor stylisait une villa des bords de la Brenta, et cette féerie évoquait le charme vénitien des costumes traités dans les tonalités générales marron, jaune et noir, mais où éclataient les verts, les bleus, les roses, les violets, les gris qui vêtaient Arlequin, Colombine,

Polichinelle, le Majordome, certains vieux galants et jolies dames s'évertuant aux grâces de la douce et belle Amaranthe. Peut-être est-ce dans cette œuvre que l'on sentit le plus vivement combien l'artiste subordonne chaque élément du costume et du décor, chaque ligne et chaque couleur, à la création de l'harmonie dominante par quoi le spectateur sera ému. Le plaisir esthétique fut extrême et les mouvements remarquablement réglés des personnages contribuaient à renouveler ce plaisir. Cette réalisation fut une des plus parfaites du théâtre par sa beauté grave et charmante à la fois, son unité.

Dethomas eut une part intéressante, sinon la plus caractéristique, dans la mise en scène de *Mil neuf cent douze*, revue de Charles Muller et Régis Gignoux (1912), à laquelle Delaw, Martin, Carlègle, Francis Jourdain, André Hellé et Hémard furent appelés à collaborer. Il composa pour « le five o'clock de la Nouvelle Sorbonne » une salle aux murs nus et gris, s'ouvrant sur un fond orange et où son humour s'évertua à placer de larges réclames remplaçant les Puvis de Chavannes de la Sorbonne et à faire évoluer des personnages tels que le Général Rio-Negro, le bourgeois et l'étudiante.

Thésée de Lully (1913) lui permit de brosser un décor d'architecture d'une suprême élégance qui convenait fort bien à cet à-propos destiné à célébrer la campagne de Flandre, où les dieux n'hésitent pas à descendre de l'Olympe pour apporter au Roi leurs

félicitations; et où les costumes d'une merveilleuse richesse d'invention évoluaient avec grâce... Tandis que des lampions et un très beau lustre de bronze, disposés de façon décorative, illuminaient ce beau jardin à la française, les divinités et les héros récréaient l'harmonie rare de la musique, par la variété, la hardiesse, la richesse, la délicatesse des étoffes dont ils se paraient et la noblesse de leurs attitudes : notamment, Bellone, empanachée et « magnifique », Cérès opulente, Vénus aux chairs séduisantes largement découvertes, Amour fraîchement retroussé, Mars en Romain haut d'allure, impressionnant dans son vaste manteau, Bacchus réjoui, Sylvains et Bacchantes, tout à fait dans la tradition du XVIII[e] siècle, et villageois aristocratiques.

Pour *les Éléments,* ballet de Destouches (1721), faible et ennuyeux divertissement, Dethomas fit encore œuvre originale en créant un décor dont l'intérêt se répartissait curieusement sur les côtés, occupés par les aspects harmonieux d'une campagne antique découverte à travers des portiques très XVIII[e] siècle, et n'était pas ramené, contrairement à la règle ordinaire, vers le centre occupé par un autel. Parmi les costumes on découvrait tout particulièrement l'admirable et savant drapé d'Émilie et l'accoutrement séducteur de l'Amour armé d'une énorme torchère, la grâce légère des bergères et des nymphes. Ils étaient manifestement inspirés de la conception qu'on avait au XVIII[e] siècle de l'antiquité.



ANDRÉ DERAIN.

PL. XII.

« La Boutique Fantastique. »

(Opéra, 1920.)



La pantomime fantaisiste du *Festin de l'araignée* de Roussel (1913) permit à Dethomas de montrer l'extrême variété de son talent. Décors et costumes s'élèvent ici jusqu'au symbole, la musique semble en parfaire l'harmonie spirituelle. Le grossissement énorme de la nature est absolument réalisé : l'herbe du verger avec l'éclat d'une rose magnifique, au pied d'un pommier où l'araignée a tissé sa toile et guette le papillon insouciant, sert de cadre à l'action. Et les personnages, fourmis-croque-morts portant en terre un éphémère placé dans un pétale de rose, vers rongeant une pomme tombée, mantes et bousiers aux terribles pinces, animent joliment la scène.

Dethomas brossa encore les décors des *Deux Versants* et de *Trampagos*, intermède de Cervantès (1913) où il atteint à un heureux effet décoratif : dans une pièce nue, aux murs percés de deux fenêtres à barreaux cintrés et d'une porte basse, et où une vaste cheminée abrite sous son manteau des cruches de terre rouge, évoluent des danseuses et des danseurs espagnols aux costumes classiques. C'est encore l'extrême simplicité qui triomphe.

Là s'arrêta l'œuvre de Dethomas pour la scène du boulevard des Batignolles. Nous verrons qu'il put la continuer ailleurs. Mais elle était déjà assez belle et démonstrative pour qu'on la considérât comme l'une des plus nobles et des plus riches du créateur du décor moderne et toute au service de cette théorie qu'il a lui-même formulée : « Jamais l'idée du décor

ne doit être séparée de la pensée du personnage : le décor accompagne respectueusement celui-ci et le complète... »

Si Dethomas frappe par une recherche constante de sobriété, Drésa n'hésite pas, pour atteindre au résultat qu'il vise, de mettre à contribution dans ses mises en scène les plus riches matières, notamment les étoffes somptueuses, les soies, les brocarts, les velours. D'ailleurs il est, assez justement, moins préoccupé de reconstituer une époque dans ses caractères principaux que de créer de savoureuses harmonies, de ranimer au contact du XVIII[e] siècle particulièrement, avec une fantaisie plus libre encore que celle d'Alexandre Benois, une fête riche et délicate pour les yeux. Il est probable que le décor et les costumes qu'il composa pour *le Sicilien ou l'Amour peintre* eussent bien étonné Molière, mais il est non moins probable qu'ils l'eussent également charmé. Ce spectacle formait, avec la force grave et triste de la mise en scène de Dethomas pour *le Carnaval des enfants,* un contraste saisissant qui contribua beaucoup à donner à cette première manifestation du Théâtre des Arts ce caractère de réforme et de nouveauté qui assura son succès.

Qu'on imagine la petite place de la ville de Sicile où se déroule l'action traitée dans une tonalité d'un bleu assez sombre et mystérieux : au fond la façade de la maison de don Pedro, sévère et monotone,

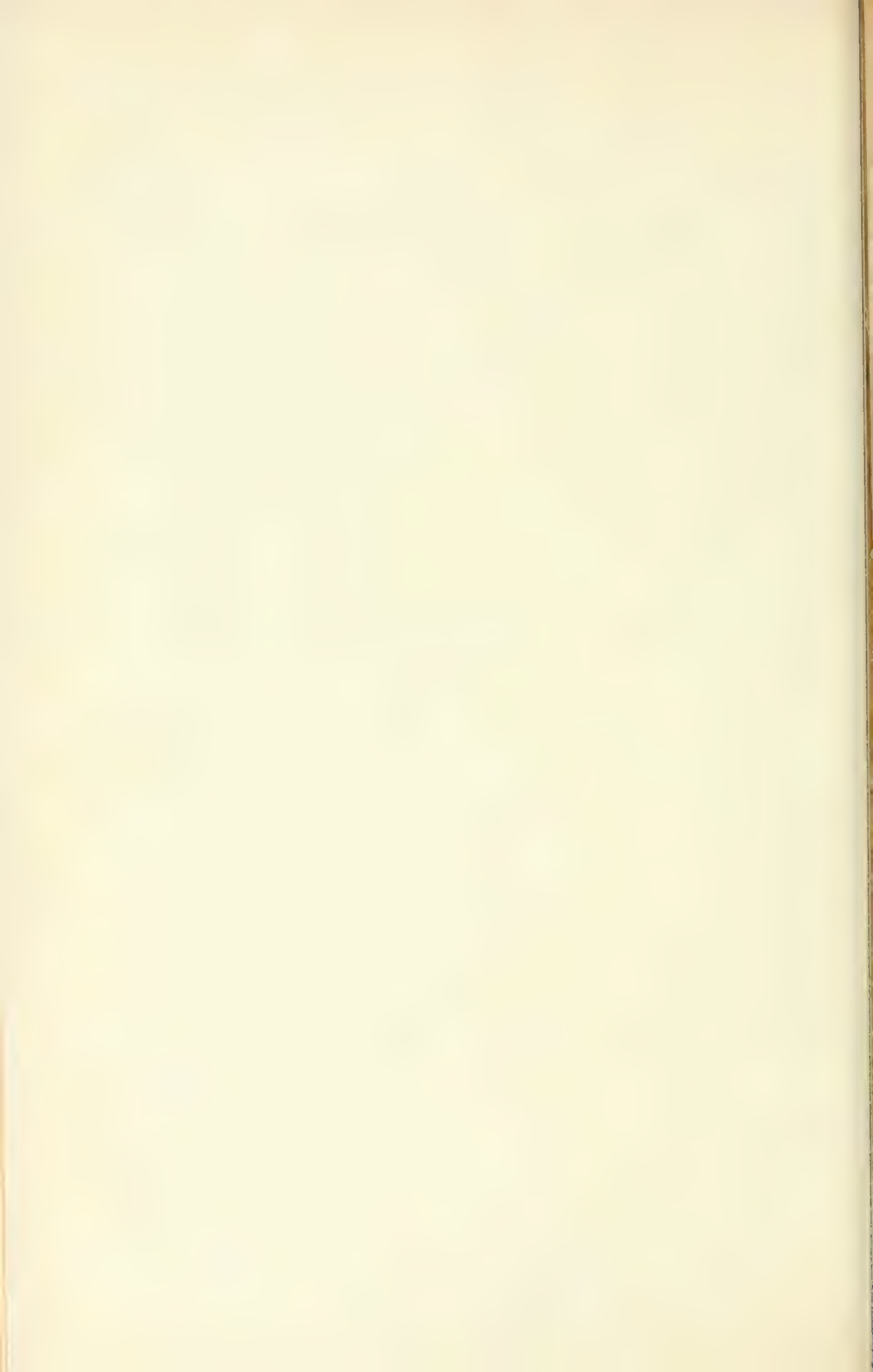


HENRI MATISSE.

PL. XIII.

« Le Rossignol. »

(Opéra, 1920.)



avec la seule tache d'une fenêtre grillée; à gauche un balcon dans le feuillage; à droite des cyprès symétriques : tout cela traité de façon originale, très fondu, avec de l'esprit, beaucoup d'imprévu, jusqu'en certaines masses de feuillages formant frises et curieusement stylisées; et dans ce décor harmonieux l'opposition de costumes inspirés des costumes français de l'époque et de ceux d'un Orient récemment découvert parmi les miniatures persanes, vraies merveilles de composition et de goût, faisant chanter leurs couleurs précieuses, et parvenant aux plus délicates dissonances : eunuques verts, Adraste en velours noir, turban rose, manteaux grenat avec doublures vertes, costumes des danseurs, légers, fragiles, faisant paraître plus lourds les costumes chargés d'ornements et de broderies des autres personnages.

Depuis, Drésa a montré la diversité de son talent qui se plaît surtout aux grâces vives des jardins à la française et des fêtes du grand siècle, mais *le Sicilien* restera, sans doute, avec *Castor et Pollux,* joué plus tard à l'Opéra, sa création la plus caractéristique.

On retrouve la même préoccupation de faire jouer des chromatismes colorés dans la fantaisie de J.-L. Vaudoyer, *la Nuit persane* (1911), pour laquelle Drésa brossa un décor chatoyant, propre surtout à mettre en valeur, comme toujours, les teintes vives des costumes : « J'ai conçu un palais de toile peinte,

a dit Drésa, et l'ai exécuté pour qu'on ne se méprenne pas sur mon intention, qu'il paraisse bien de toile et de peinture. » Aussi, point de reliefs ou de trompe-l'œil : c'était la terrasse d'un palais encadré de larges rideaux rayés de vert, et décoré d'un divan en demi-cercle chargé de coussins bleu pâle à raies roses où s'asseyait une jeune princesse vêtue de soie blanche bordée de rose, tandis qu'auprès d'elle se tenait une servante en robe bleue et un conteur dans un costume à rayures rouges et brunes. Au fond une ville d'or surgie d'un rêve ingénu, devant la mer, sous un ciel d'un bleu très pur. Et dans ce décor survenaient d'abord les silhouettes spirituelles d'un prince en tunique de soie noire, d'Arlequin bariolé, de Léandre vêtu de rose, puis les grâces alanguies et vives de la princesse de Brighella, de Jasmyde, du nègre, pour se fondre au deuxième tableau dans la douceur d'un jardin nocturne aux voûtes de feuillage tendre, près d'une vasque où pleurait un conventionnel jet d'eau ; ombres légères également aimables, mais qui prêtaient au poème une sorte de modernisme précieux.

Ma mère l'Oie (1912) est un divertissement chorégraphique où Maurice Ravel s'est surtout appliqué à suggérer par des harmonies sonores la vision des contes qu'il recrée. Sans doute avait-il pensé d'abord lui-même à la réalisation visuelle de cette œuvre. Dans ces conditions le décorateur risquait un peu de ne pouvoir suivre les rapides

et successives évocations du musicien. Drésa prouva son habileté remarquable en venant à bout de la difficulté. Pour cela, il fit appel surtout à son imagination. C'est ainsi qu'il dessina des costumes pittoresques, aux fines couleurs, jouant, comme toujours, sur des fonds simples et charmants, tel celui qui ranimait l'ordonnance d'un parc à la française ou d'un jardin féerique gardant le sommeil de Florine et complice du Prince Charmant; tel encore celui qui évoquait une Chine de fantaisie, lointaine et précieuse, où le conte vivait à ravir.

Drésa s'attacha à dégager les naïvetés, la malice, la fraîcheur de l'œuvre de Monsigny : *les Aveux indiscrets* (1913). La musique, simple de lignes, est très expressive. Les costumes de Lucas et de Toinette reflétaient cette recherche de simplicité et d'émotion discrète et, quand s'y mêlaient les robes à paniers, le heurt hardi des couleurs ajoutait encore à leur charme rustique. C'était un mélange de bleus, de verts, de roses et de mauves d'un heureux effet. Quant au décor, peint tout entier sur une toile de fond qu'encadraient à droite et à gauche deux arbres habilement utilisés pour le haut du cadre de la scène, il représentait une vieille maison au toit chargé de grosses tuiles avec une porte flanquée de deux arbustes, des fenêtres laissant voir de lourds rideaux intérieurs et un énorme œil-de-bœuf. Ainsi cette peinture, simple, suffisait à l'évocation ; et cette façade fermée se révélait accueillante, bonne,

souriante, cachant un peu de malice et quelques secrets sous son lourd berceau de feuillage.

Ce fut encore à Drésa que fit appel M. J. Rouché pour composer le décor et les costumes de *la Délivrance de Renaud.* Il semble bien que l'artiste, à cette occasion, s'efforça d'oublier un peu la Perse, d'échapper à la hantise d'un Orient facile, pour s'appliquer plus précisément à reconstituer le cadre si exquisement imaginé où fut donné pour la première fois, en 1617, le *Ballet du Roy* et dont le faste nous a été conservé par la gravure.

Avec Dethomas, avec Drésa, c'est surtout René Piot que nous révéla le Théâtre des Arts, grâce à la richesse somptueuse et si profondément orientale du *Chagrin dans le palais de Han,* à l'élégance lumineuse d'*Idoménée* et à la vision pénétrante des *Fêtes d'Hébé.*

Le Chagrin dans le palais de Han (de Louis Laloy, musique de Grovlez, 1911) fournit prétexte à un spectacle d'une grande unité. L'imagination de René Piot, si passionné d'Orient, convenait à l'évocation du milieu légendaire où l'adaptateur transporta l'action. Élève préféré de Gustave Moreau, René Piot, qui peignit de séduisantes compositions à fresque pour André Gide où se retrouve son goût des fugitifs effets de lumière et son habileté à faire valoir sur des fonds simples la richesse rare d'une déco-



MAXIME DETHOMAS. « Sylvia » (1er acte).

PL. XIV. *(Opéra, 1920.)*



ration empruntée à la nature, trouva un parfait emploi de ses dons dans la mise en scène de ce mystère oriental qui nous fait participer au désenchantement d'une jeune et jolie princesse. On aurait, certes, désiré parfois plus de légèreté, moins de mollesse, un charme moins appuyé, moins lourd, mais il faut lui savoir gré de son goût. René Piot, — et c'est là son vif mérite, — créa des images personnelles et d'un heureux symbolisme. Il collabora ainsi au drame, ce qui est bien, sans jamais le dépasser comme sans jamais lui être inférieur, ce qui est mieux. Il peignit cinq décors qui rappelaient de riches et anciennes estampes, d'un champ d'or, d'argent et de noir. Le pavillon solitaire du parc tout rayonnant de lumière était bien le cadre qui convenait à la grâce et à l'éclatante beauté de l'héroïne entourée de femmes qui la parent comme une idole, tandis que l'obscurité des premiers plans laissait deviner l'or des robes princières. Dans le camp des Tartares, un peu trop sombre pourtant, c'était l'agitation des guerriers étranges, fantastiques, terrifiants, l'atmosphère lourde traversée de lueurs aiguës. Cela agissait comme une sourde pédale de terreur vivement impressionnante. Par contraste, René Piot imagina un décor aux lignes très simples pour le parc du Palais : un horizon de montagnes roses, une rivière grise, sur lesquels régnait un ciel pâle, infiniment transparent et délicat ; cadre parfait aux amours de Yuen-Ti et de Tchao-Kiun se

découvrant pleinement dans l'enchantement heureux d'une nature printanière, à l'éternel duo que prolongeaient les danses sacrées, aux légers froissements d'étoffes rares. Les conseillers porteurs de mauvaises nouvelles assombrissaient de la tache de leurs manteaux l'ingénue fraîcheur de cette journée heureuse. C'était, ensuite, dans un chaos farouche de rochers rouges dominant les flots bruns et encadré d'autres rochers noirs, le plus impressionnant de tous ces décors, que la Princesse faisait ses adieux à la Chine avant de se jeter dans le fleuve.

Quant aux costumes, beaucoup mieux que les décors, ils prouvaient la richesse d'invention du peintre. Le précieux détail de leurs ornements compliqués et raffinés, une sorte d'orfèvrerie décorative s'inspirant de la légende et accusant son caractère, était un régal pour les yeux. Sur les plans largement traités des fonds, souvent même volontairement pauvres, jouaient les plus subtiles colorations. Elles s'enrichissaient encore de la qualité des étoffes et des broderies, et aussi des bijoux de Rivaud. On sentait peut-être seulement un peu trop l'effort de l'artiste, dans son insistance à accentuer le côté puéril et naïf de la légende, notamment dans les coiffures qu'il imagina pour la Princesse et les suivantes.

René Piot vêtit également de lumière fugitive les chanteurs d'*Idoménée* de Mozart et les personnages des *Fêtes d'Hébé* de Rameau : berger, nymphes et

faunes évoluant dans un paysage léger, transparent, plus chimérique que mythologique, aux nuances délicates.

Charles Guérin semble moins préoccupé du souci de traduire la nature ou d'exprimer la vie que de découvrir le rapport de certaines couleurs, de certaines harmonies. Toute son œuvre témoigne d'une recherche d'accords, de contrastes suggestifs et d'une invention décorative qui se plaît tout particulièrement à l'évocation de décors de rêve. Par là, autant que peintre, il se révèle poète. Sa sensibilité se manifesta dans le *Couronnement de Poppée*. Il n'eut qu'à adapter ses conceptions au caractère de l'œuvre, et ses moyens, parfois assez pauvres, réussirent à donner du style à ses décors. La sobriété et la vigueur sont les qualités particulières de la musique de Monteverdi. Charles Guérin se complut à peindre le décor d'une terrasse lumineuse dont la noblesse des lignes ressuscitait assez parfaitement la Rome où triomphait l'enseignement de Sénèque, mais il réussit mieux encore dans le quatrième tableau où il contribua à concentrer comme il convenait toute notre attention sur la douleur d'Octavie. Et si ses costumes manquaient d'éclat, il faut sans doute en chercher la raison dans certains défauts d'exécution, dans son inexpérience des nécessités de la scène plus que dans la qualité de son goût. Charles Guérin travailla

également à la mise en scène de l'*Hélène et Pâris* de Gluck.

Georges d'Espagnat mit son talent sobre et délicat au service de *Fantasio* d'Alfred de Musset. Il y avait un certain danger à évoquer le cadre de style rococo munichois où la petite princesse Elsbeth trahit le cher secret de son cœur. D'Espagnat triompha de la difficulté par l'imagination, en évitant d'insister sur les caractères désagréables de cette décoration, et en accusant par contre sa poésie désuète, son charme fané. Il fut plus heureux encore dans le décor de la place publique le soir des fiançailles. « On a voulu voir et revoir, on a chaleureusement applaudi ce décor de place publique dans lequel philosophent après boire Fantasio et son ami Sparck, décor dont la couleur semble accompagner et souligner le poème comme l'eût pu faire une musique de scène... (1) » D'Espagnat évoqua encore le jardin avec ses rosiers et ses bosquets à la mode du XVIII[e] siècle, son banc encadré d'une vigne en espalier devant un mur où s'écrase le soleil et la prison de Fantasio, conceptions originales réalisées un peu lourdement, qu'on eût souhaitées moins empâtées, mais toujours empreintes d'un charme exquis et d'une rare fantaisie.

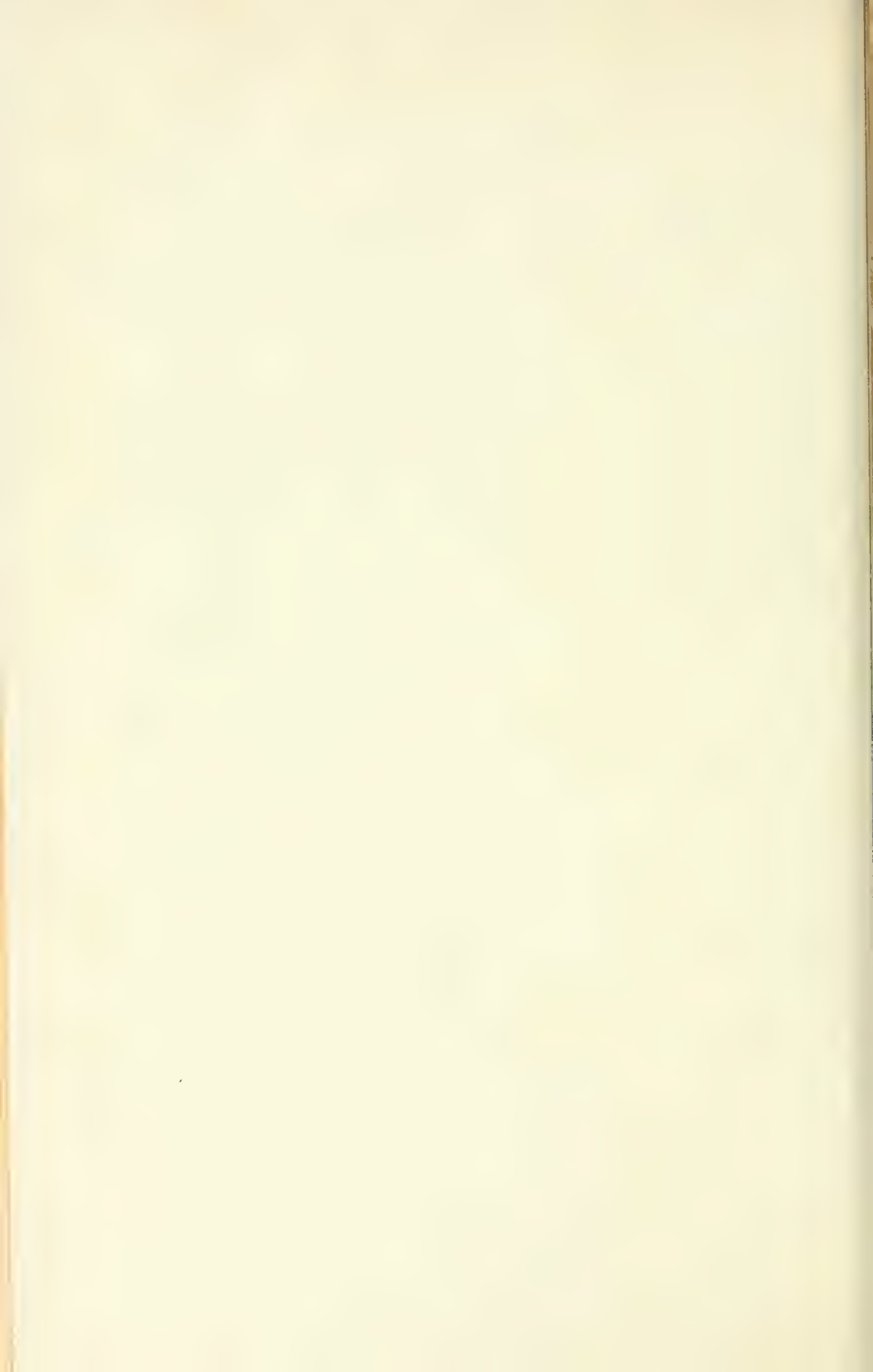
Dunoyer de Segonzac et Poiret se partagèrent le soin de prêter de la splendeur à cette pauvre et plate transposition de la Bible par Maurice de Faramond :

(1) Georges MOUVEAU, *Art et Décoration* (1914).



VALDO BARBEY. « Les Sept Chansons. »

PL. XV. *(Opéra, 1920.)*



Nabuchodonosor. Ils y réussirent. De Segonzac composa un décor aux lignes simples, aux couleurs chaudes et puissantes qui représentait la terrasse du palais du roi de Babylone : un ciel fourmillant d'étoiles, d'immenses colonnes richement décorées, un dieu énorme écrasant un lion d'or sur sa poitrine, une splendeur assyrienne grandiose. Quant aux costumes imaginés par Paul Poiret, ils étaient d'une magnificence difficilement imaginable et ils obtinrent un énorme succès : « Lorsqu'au milieu des verts, des jaunes et des orangés, écrivait alors le délicat artiste qu'est A.-E. Marty, on a vu entrer de Max couvert d'un manteau de pourpre sombre, tous les artistes ont vibré d'admiration. »

Le talent âpre, tourmenté et si riche de Georges Desvallières exalta des rouges somptueux dans le costume du héros de l'*Orphée* de Gluck surgissant dans le groupe des pleureuses vêtues d'étoffes sombres devant le tombeau d'Eurydice, paré de fleurs, au pied d'un arbre embrasé sur un horizon de montagnes nues, parmi les rocs sauvages, où se dressaient des iris roses aux longues tiges noires.

Robert Bonfils composa, pour *l'Amoureuse leçon*, un décor d'un charme un peu facile, inspiré du XVIII[e] siècle, représentant un parc nocturne où dominaient les violets et les verts. Sur ce fond, traité par larges plans, les costumes à la Lancret faisaient valoir leur élégance au rythme d'une danse distinguée.

Les solides et fines qualités du talent d'Albert André s'employèrent à donner au *Rêve* de E. Guérinon une atmosphère juste et émouvante : la clairière d'un bois baignée d'une douce lumière blonde qui fut chère à Fragonard ; au-dessus des lourdes masses de feuillage le sommet d'une montagne dont la couleur s'atténue dans les vibrations du ciel. Et cela convenait parfaitement à la mise en scène où trois mendiants, après avoir essayé vainement d'étrangler le rêve auquel ils doivent tant de déceptions, repartent malgré tout confiants en lui.

En chargeant Georges Delaw d'exécuter les décors et les costumes du *Marchand de passions* de Maurice Magre, J. Rouché assura le succès de cette pièce assez pauvre d'inspiration. Car Delaw dépassa singulièrement, par la vigueur et la qualité de ses compositions, le rêve du poète. Rompant sans hésiter avec la tradition, l'artiste exécuta trois images d'Épinal. Mais, par ce déséquilibre entre la pièce et le décor, la mise en scène devenait vraiment le spectacle en soi, ce qui n'est pas du tout le but à atteindre. Et cependant peut-on reprocher à Georges Delaw la richesse et la saveur d'une décoration qui éclipsa le poème ? Sa puérilité recherchée convenait à ces paysages où Colette et Lubin s'aiment si ingénument, accentuée encore par le large trait dont il cerna les maisons et les arbres, aussi bien que par le coloris si frais de l'ensemble : « Joues peinturlurées de vermillon, fantoches sortis d'une boîte de Nuremberg,

il ne leur manque que les gestes raides et tout d'une pièce des personnages de guignol. Oh ! le décor tragique du second acte ! La montagne farouche, silhouettée en dos d'âne : le ciel d'une seule venue. Devant tout cela trois rochers peinturlurés du blanc le plus pur et un sapin classique... (1) »

Delaw ayant à représenter une rue de Paris pour le premier tableau de *Mil neuf cent douze,* profila sur une toile de fond, avec pittoresque, de hautes maisons hérissées de cheminées, aux toits alourdis de mansardes baignant dans une brume légère.

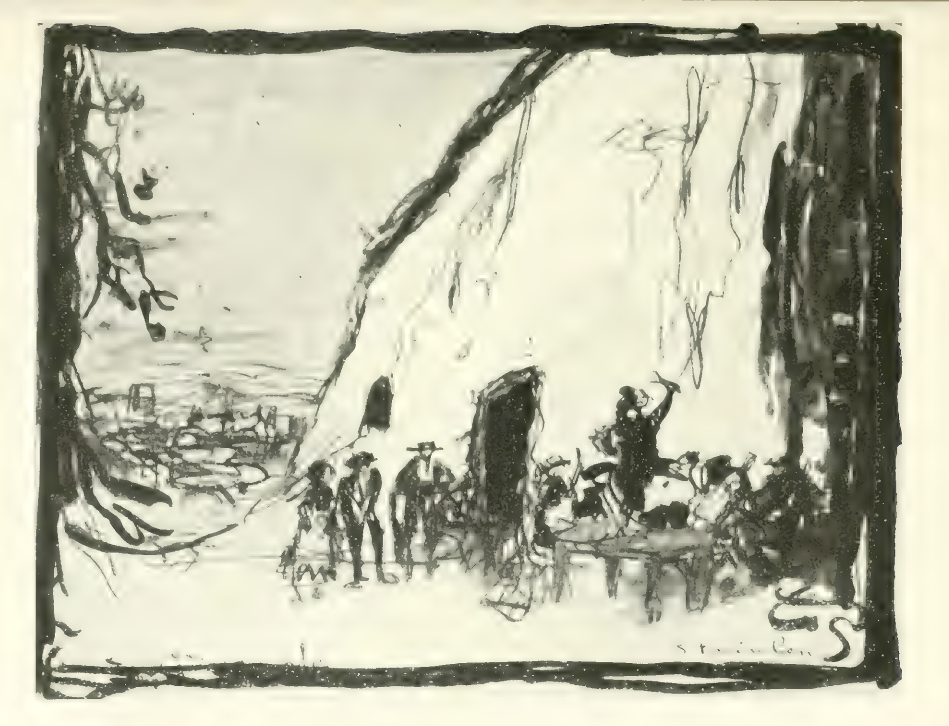
Laprade, qui se plaît aux rythmes gracieux des feuillages, bénéficia beaucoup de l'exécution que fit de sa maquette M. Georges Mouveau pour le *Pygmalion* de Rameau (1913).

Joseph Hémard, qui est un des premiers humoristes de ce temps, contribua au grand succès de l'opérette d'Offenbach, *Mesdames de la Halle* (1913). L'unique décor, représentant un coin du Marché des Innocents était traité avec ce talent si personnel, dont le sens décoratif se manifeste jusqu'en ses dessins par une judicieuse simplification des lignes générales et une répartition précise des blancs et des noirs. Il n'est pas, dans les caricatures de J. Hémard, un seul geste qui ne développe, en même temps qu'un ridicule, une juste arabesque, ou ne nous fasse participer à une harmonie divertissante. Ces qualités trouvèrent une

(1) Georges Mouveau, *Art et Décoration* (1914).

remarquable utilisation dans *Mesdames de la Halle*. Rien de banal ou de vulgaire. Le trait ajoute à la truculence des silhouettes des commères, au fin ridicule du Sergent Paflafla et du Commissaire, et anime malicieusement les amours de Croûte-au-Pot et de Ciboulette, parmi les paniers, les étalages de légumes et les épluchures de Mmes Poiretapée, Beurrefondu et Madou. J. Hémard accusa d'un large rire la gaîté implacable de la musique d'Offenbach. On eut plaisir à le retrouver avec le septième tableau de *Mil neuf cent douze* où, dans une salle de mairie éperdument rouge avec sa table tricolore, ses rideaux écarlates et son buste de Marianne, il fit défiler les silhouettes inouïes d'un porte-drapeau chamarré de comice agricole, de contribuables à la tête en forme de poire, d'une maligne mariée qui levait son voile pour mieux découvrir des dessous suggestifs et figurait ainsi « l'Illusion »...

René Prinet eut, quoique peintre, recours au tapissier pour la mise en scène de *Jeannine* de Pierre Grasset (1912), ce que les autres décorateurs avaient repoussé de propos délibéré. Il composa un cabinet de travail classique et expliqua lui-même que ce logis un peu austère et de bon ton devait rappeler l'hôtel silencieux où avaient vécu les parents des deux héros : « Le mobilier de style pur ne se rencontre plus guère que chez les modistes et les couturières à la mode; celui-ci, héritage de générations successives, devra se trouver forcément



STEINLEN.

PL. XVI.

« Iberia »

(Théâtre des Champs-Élysées, 1920.)



disparate. » Aussi pouvions-nous voir sur la scène quelques sièges de style Directoire en velours rouge, une bibliothèque banale, une autre tournante, un bureau Empire surmonté d'un cartonnier moderne, des portraits de famille aux murs, une terre cuite sur la cheminée... Retour à un réalisme très banal où nous fûmes désappointés de ne trouver aucun emploi de ces dons de peintre, de cette distinction, de ce sens de l'intimité que René Prinet possède particulièrement.

Ce fut à Miss Lloyd que le directeur du Théâtre des Arts confia le soin de peindre les décors et les costumes de *Dolly* de Fauré (1913) : paysage charmant où des oiseaux extraordinaires régnaient sur des fleurs monstrueuses et inouïes, où passait une voiture chargée de ballons rouges d'un amusant effet. Cela contrastait avec l'œuvre des décorateurs français et apportait ainsi à la scène une heureuse variété.

Hermann-Paul peignit des décors ironiques et des costumes qui accusaient l'équivoque expression des personnages, mais sans grande originalité, pour *la Profession de Madame de Waren* et *On ne peut jamais dire* de Bernard Shaw (1913); André Marty parodia avec beaucoup d'esprit le goût munichois, en accentuant le caractère un peu funèbre des tonalités et un certain égyptianisme très à la mode en Allemagne à ce moment-là, pour les décors du *Grand nom,* opérette viennoise; M. Farge fit une

aimable mise en scène, sans plus, pour *l'Éducation manquée* d'Emmanuel Chabrier (1913); Francis Jourdain trouva un excellent emploi de ses simplifications décoratives pour les décors du *Pain* (1913), et le cinquième tableau de *Mil neuf cent douze* où il réussit un parfait intérieur de « bistro républicain », avec un comptoir chargé d'alcools multicolores et des murs ornés de symboles (bonnets phrygiens, faisceaux de licteurs, etc...); Henri Doucet se distingua par une juste sobriété dans les décors du *Combat* de Duhamel (1913).

Enfin, pour prêter à l'ironie et à l'humour des auteurs de *Mil neuf cent douze* la fantaisie des décorateurs les plus divers, M. J. Rouché fit appel à la collaboration de Martin qui aménagea avec esprit l'intérieur d'une maison de couture (murs à raies rouges et blanches, fenêtres peintes en noir), de Carlègle qui stylisa habilement ce jardin où « les vices », dont les costumes étaient des trouvailles de goût (notamment ceux de la Gourmandise, de l'Ivrognerie, de la Luxure, de l'Avarice), dansent un ballet éperdu, et de André Hellé qui dessina un amusant paysage marocain, blanc, bleu et noir, où les personnages, et surtout les animaux, vivaient plaisamment.

M. Georges Mouveau exécuta tous ces décors avec une conscience professionnelle et un talent dont bien souvent les peintres tirèrent avantage. Et voici qu'après avoir fourni un effort aussi remarquable —



LAPRADE.

PL. XVII.

« Le Tombeau de Couperin .»

(Théâtre des Champs-Élysées, 1920.)



le plus remarquable chez nous — le Théâtre des Arts ferma ses portes... Il avait néanmoins révélé cette route large et lumineuse par où « l'aventure décorative » atteignit son but : le succès auprès de l'élite sinon auprès du grand public qui demeura assez indifférent. Les réalisations ne furent pas toujours parfaites, mais elles ne manquèrent jamais d'intérêt et se signalèrent par de constantes recherches de couleur et de style. Sans doute doit-on découvrir les raisons de l'échec de cette tentative dans l'extrême richesse de ses réalisations et surtout leur renouvellement incessant qui contraignirent M. J. Rouché à des sacrifices d'argent considérables.



IV

SUR D'AUTRES SCÈNES
(1912 - 1921)

Le bel exemple de M. J. Rouché au Théâtre des Arts impressionna vivement ceux-là même qui d'ordinaire voient dans l'exploitation d'une scène beaucoup mieux le seul profit immédiat que la recherche artistique. Aussi, de plus en plus, les directeurs s'adressèrent-ils à des peintres pour donner plus d'éclat à leurs spectacles et satisfaire aussi un public peut-être plus exigeant.

Il en résulta un certain désordre : chaque peintre travaillant pour soi et n'étant pas toujours très préparé à la mise en scène, dans l'ignorance où il restait de certaines nécessités particulières de construction ou d'éclairage. Ceux qui avaient déjà collaboré au Théâtre des Arts et participé aux études théoriques et pratiques de M. J. Rouché, poursuivirent leurs recherches sur d'autres scènes, et même sur celle de l'Opéra où fut appelé par la suite l'ancien directeur de la salle du boulevard des Batignolles : ainsi Dethomas, Drésa, Piot.

Les décorateurs pourtant révèlent désormais certaines tendances qui permettent un essai de groupement. Il y a ceux qui estiment que l'artiste doit se borner à composer un cadre à l'action; ceux qui, — à cette idée de cadre, — ajoutent celle de commentaire; ceux pour qui le drame n'est qu'un prétexte à un développement décoratif et fantaisiste où s'évertue leur génie particulier; enfin ceux qui font plus exclusivement œuvre de peintres et ne conçoivent le décor que comme un tableau agrandi.

J. Variot s'est appliqué, dans la mise en scène de *l'Annonce faite à Marie* de Claudel, qu'il exécuta en 1912 pour le Théâtre de l'Œuvre, à démontrer précisément que l'art du décorateur est bien différent de celui du peintre, car il réclame une connaissance profonde de l'emploi des matières et de l'utilisation de la lumière, éléments les plus importants du décor nécessitant une éducation particulière et presque une spécialisation.

Cette théorie lui réussit dans *l'Annonce faite à Marie* et ensuite, quoique moins bien, me semble-t-il, dans *le Marchand de Venise* et *Hamlet* donnés par l'Œuvre avec la collaboration de Lugné-Poé et de Gémier, au Théâtre Antoine (1913). Elle a l'avantage de permettre, avec des moyens restreints, sur une scène sans grande machinerie, de créer un cadre propre à une œuvre.

Dans *l'Annonce faite à Marie*, Variot satisfit pleinement à la variété des scènes en employant un



MAURICE DENIS. « La Légende de St-Christophe. »

PL. XVIII. *(Opéra, 1921.)*



système à peu près semblable à celui du Künstlertheater de Munich où le proscenium est orné de chaque côté de deux tentures encadrant les toiles de fond successives représentant, stylisés, les paysages évoqués par le poème.

Jean Variot a, lui-même, très clairement expliqué ce qu'il avait voulu faire (1) : « Nous avons essayé de donner à certains tableaux l'allure d'une image sainte, et nous avons entouré toute la scène d'une sorte de cadre décoré destiné à accentuer la convention nécessaire. » Pour les détails des scènes, il n'eut qu'à fixer les indications de Claudel, toujours si précises, et qui traduisent avec tant de clarté, dans toute son œuvre, sa vision à l'égal de sa pensée.

Comme le drame naît véritablement au deuxième acte, — Monsanvierge et la fontaine de l'Adoue, — il s'agissait de concentrer l'attention sur le groupe formé par Violaine et Jacques Hury. A cet effet, la fontaine est placée au milieu même du proscenium, les rideaux étant ramenés le plus possible vers la rampe, et la toile de fond représente les tours de Monsanvierge, simplement, sans pittoresque nuisible à l'action qui se déroule toute au premier plan dans la lumière éclatante.

Pour la scène de « l'Arbre du fond du jardin, » J. Variot chercha à souligner, plus qu'ailleurs peut-être, le profond et grave mysticisme du poème qui

(1) Bulletin de *l'Œuvre* (1912).

devient parfois lui-même une simple incantation. « Nous avons essayé, a-t-il écrit (1), de réaliser un ensemble rappelant les compositions religieuses des primitifs. Cette scène, par sa sérénité et sa grandeur, commandait une attention particulière. » Les personnages se tiennent sous l'arbre chargé de fruits. « Nous voulons donc que ces trois figures se trouvent placées dans un décor de lignes symétriques. » Claudel spécifie que les feuilles et les branches devront donner l'impression d'une tapisserie. « Nous avons exécuté ce travail, ajoute Variot, comme s'il s'était agi non pas de peindre une toile de fond pour une scène, mais bien de donner une harmonie de forme et de tons aux trois figures de Paul Claudel qui se tiennent debout, regardant en haut, comme dans telle œuvre de l'école de Sienne. »

Grâce à son émotion contenue, cette décoration fut bien supérieure à celle qu'établit, en 1921, pour la reprise de cette pièce à la Comédie-Montaigne, M. Georges Baty. Les décors de J. Variot, utilisant les ressources infinies de la lumière, laissaient au mysticisme de Claudel tous ses élans, toute son exaltation, toute sa grandeur. Ceux de Georges Baty, ingénieux et simples cependant, amenaient le mystère à une réalité trop précise, arrachaient au poème un peu de sa beauté de légende et étouffaient son lyrisme.

(1) Bulletin de *l'Œuvre* (1912).

Les décors qu'André Groult composa pour *l'Idée de Françoise* (1913), au théâtre de la Renaissance, procédaient, avec moins de prétentions théoriques que ceux de J. Variot, du même principe. Ils encadraient parfaitement l'action. Nous devons à ce jeune décorateur des ensembles mobiliers d'un goût souvent rare et d'une fine harmonie de couleur. Ses recherches constantes témoignent d'une application généreuse à fixer le style, ou plutôt par un style approprié, l'essentiel de la mode de ce temps. Regrettons que son essai au théâtre soit resté sans lendemain.

Quant à M. J. Rouché, en prenant la direction de l'Opéra, il entreprit aussitôt, sur cette scène, malgré les difficultés du moment, certaines réformes indispensables et y apporta ce goût que nous avons admiré dans les manifestations du Théâtre des Arts, — mais sans plus. Il a répété sa formule en faisant appel à ses anciens collaborateurs. Et ici, il faut dire la besogne obscure entreprise par Maxime Dethomas qui modifia peu à peu les costumes des pièces du répertoire, et leur rendit ainsi une dignité et un caractère enfin en rapport avec le cadre de notre Académie nationale de Musique. Entre temps, il peignit décors et costumes pour *Mademoiselle de Nantes,* les *Virtuasi de Mazarin, le Roman d'Estelle, la Fête chez La Pouplinière* (1915), *les Abeilles,* ballet de Stravinsky, où les jaunes de la ruche et les notes blanches jetées par les

tutus des danseuses composaient une si délicate harmonie, *Prométhée* de Gabriel Fauré, *Adélaïde ou le langage des fleurs* de Ravel, *Rébecca* de César Franck (1917), enfin *Sylvia* et *Goyescas* en collaboration avec Zuloaga (1920).

Le paysage du premier acte de *Sylvia* de Delibes, avec sa belle ordonnance classique, sa construction robuste, ses valeurs de demi-teintes où venaient jouer les costumes bruns des faunes, puis ceux, bleus, des nymphes, était tout à fait remarquable. Le temple dorique du troisième acte, se détachant sur la mer, témoignait encore du talent précis de Dethomas. Devant ce temple surgissaient en une harmonie vivante des figures empruntées aux céramistes grecs et transposées avec fantaisie : phrygiennes en bonnets rouges et jupes d'or, bacchantes dorées, vestales fleuries, musiciennes d'un vert intense et d'or, nymphes aux légers voiles bleus. Toutes ces couleurs vibraient à l'unisson de l'orchestre sans qu'on pût à aucun instant y relever une faute de goût.

Pour les *Goyescas* de Granados, Dethomas composa tous les costumes tandis que Zuloaga peignait un rideau et les décors des deux premiers actes. Les deux décorateurs s'inspirèrent avec évidence de l'Espagne de Goya, et firent descendre notamment de son cadre la célèbre Maja. Le dernier acte, dû tout entier à Dethomas, était très caractéristique. C'est avec un art subtil que le peintre fit

vibrer dans les demi-teintes de la nuit, au cœur d'un parc, la tache chaude de corbeilles de géraniums entre lesquelles se mouvait un personnage en robe blanche.

Entre temps, et avant de s'appliquer à la mise en scène de *Maïmouna* de Grovlez (1921), Dethomas avait travaillé pour les scènes les plus diverses : au Théâtre du Châtelet, *la Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt (1912), *Marie-Magdeleine* de Maurice Maeterlinck ; au Théâtre Sarah-Bernhardt, *la Jeune fille aux joues roses* de François Porché ; au Trianon Lyrique, *l'Aragonaise* d'Alexandre Gailhard, puis *le Mariage secret* de Cimarosa (1921) ; à l'Olympia, *l'Antre des gnomes* de Debussy (1920) ; au Casino de Nice, *Colomba* de Büsser (1921). Dethomas, par son œuvre considérable et sa qualité, a contribué ainsi à la perfection d'un art où il fut, chez nous, le premier à donner toute sa mesure.

M. J. Rouché pensa que l'art fervent et religieux de Vincent d'Indy, qui s'exprima avec une splendeur grandiose et profonde, une science mystique, une noblesse large dans *la Légende de saint Christophe* (1921), ne pouvait tenter un plus parfait décorateur que Maurice Denis. Et ainsi nous retrouvons, dans la maturité de son talent, le peintre qui s'essaya, sous le règne de Paul Fort et de Lugné-Poé, à des recherches décoratives vraiment modernes et fixa les premiers principes de la rénovation théâtrale par le

décor. Peut-être ne réussit-il pas cette fois pleinement et déçut-il quelque peu. C'est que l'accord ne fut pas assez absolu entre certains décors et la musique, et que le peintre évoqua avec un modernisme excessif la beauté rude d'une légende qui eût trouvé son vrai cadre dans le vaisseau de nos vieilles cathédrales et l'irradiation émouvante des vitraux de l'abbé Suger. Le Palais du Roi de l'Or exprima bien cependant le luxe et l'emphase qui convenaient, et aussi le paysage avec son torrent et sa forêt sombre, soudain miraculeusement illuminée. Où Maurice Denis fit vraiment preuve de puissance, c'est dans la composition du Rideau de l'Historien, avec sa grande image de saint Christophe portant Jésus qui s'accordait bien avec la noblesse grave et sereine du récitatif. Quant aux costumes conçus selon le moyen âge et Fra Filippo Lippi, ils étaient très réussis et on remarqua surtout la sobriété de ce tableau final où les architectures de la place publique s'évanouissaient « pour laisser, comme l'a écrit Louis Laloy, se profiler devant le ciel où blanchit une mystique aurore le successif agenouillement de la foule conquise, pendant qu'au premier plan, la Reine de Volupté, purifiée par le sang du martyr dont sa robe blanche est aspergée, élève toujours plus haut ses vocalises d'extase... »

Valdo-Barbey mit en scène, toujours à l'Opéra, les *Sept Chansons* de Malipiero (1920). Je crois que cet artiste a trouvé dans le domaine de la décoration

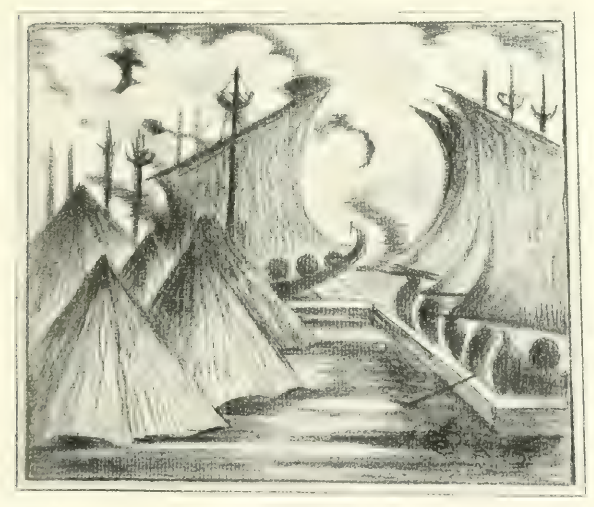
théâtrale un parfait emploi de ses dons. Il sait assembler de façon harmonieuse les plans d'un décor. Il emploie avec beaucoup d'intelligence les contrastes colorés, concentre ainsi l'intérêt du tableau et accuse le caractère de la scène de telle manière qu'il ne saurait échapper au spectateur. Volontairement simples, établies par de larges teintes plates, ses maquettes créent l'atmosphère, grâce à un emploi judicieux de la couleur toujours sobre où se signalent des gris délicats, des bruns et des ocres profonds. Les accords de la septième scène des *Sept Chansons* (le Matin des Cendres) ainsi que ceux de la Sérénade, de Vêpres, étaient particulièrement réussis.

Drésa, dont le talent s'évertua aux décors et aux costumes de *Castor et Pollux* de Rameau (1918) et où l'on retrouvait, plus fastueux encore dans le cadre solennel de l'Opéra, l'harmonie vibrante et subtile, l'enchantement des grâces précieuses d'un siècle où l'artiste semble trouver sans cesse de nouveaux sujets d'admiration, fut chargé de la mise en scène d'*Antoine et Cléopâtre* de Skakespeare (1920). Mme Ida Rubinstein fut la généreuse animatrice de bien des spectacles, dont *le Martyre de saint Sébastien* de d'Annunzio et *l'Hélène de Sparte* de Verhaeren, décorés par Bakst, ne restent pas les moins retentissants. En montant *Antoine et Cléopâtre*, avec la musique de Florent Schmitt, sur la scène de notre Académie nationale, et en faisant appel à la collabo-

ration de Drésa pour la décoration du spectacle, elle prouva son goût averti. Mais à ce drame complexe, qui ne se déroule pas seulement dans les âmes, il eût, semble-t-il, fallu faire participer davantage le décor puissant et riche de la nature. Drésa ne rendit pas assez expressives la grandeur vierge, la tristesse ou l'horreur des décors. L'exubérance excessive de la vie antique ne les pénétrait pas assez. Et ce fut surtout leur ordonnance qui nous frappa, comme ce palais du premier acte remarquablement composé, mais qui semblait trop une simple transposition de ces architectures que les Vénitiens ont si admirablement utilisées dans leurs œuvres. Le décor du troisième acte, le pont du navire, était un des mieux venus. Il communiquait à la scène une part de sa grandeur, de son style large. Quelques costumes étaient d'une richesse inouïe, tel celui, triomphant, de Cléopâtre où Ida Rubinstein apparaissait comme une merveille fragile, compliquée, énigmatique, éblouissante, révélant une extrême sensualité, et peut-être est-ce volontairement que Drésa peignit pour les autres personnages des costumes assez traditionnels sans tenter de les renouveler ou d'en exalter le prestige.

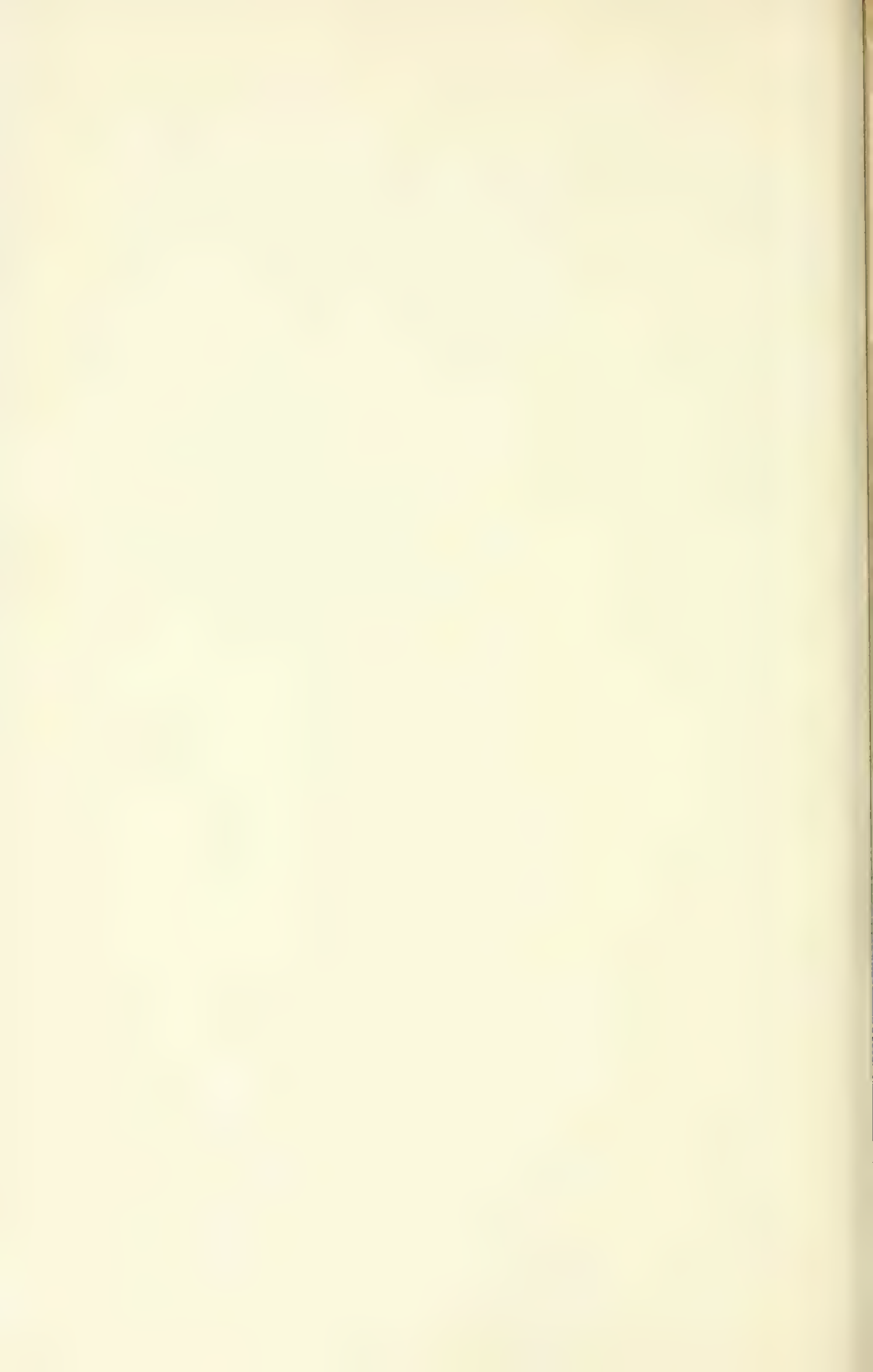
La Péri et *les Troyens* (1921) nous ont procuré l'occasion d'admirer de nouveau les dons remarquables de René Piot. L'image précieuse qu'il dessina pour le ballet de Paul Dukas répondait assez à l'effort poétique et coloré, à la sensualité mysté-





RENÉ PIOT. « Les Troyens ». L'Orage. — Le Port.

PL. XIX. *(Opéra, 1921.)*



rieuse de la musique. Il en accusait la délicatesse rappelant à propos l'art des enlumineurs orientaux. On pourrait lui reprocher seulement une certaine pauvreté dans l'éclat des lumières peut-être pas en accord avec la limpidité rayonnante du poème : « Et là, sur les degrés qui conduisent au parvis d'Ormuzd, une Péri était étendue dormant dans sa robe de pierreries... »

Avec *les Troyens* de Berlioz nous sommes en présence d'un effort considérable qui cherche à se montrer digne de la formidable force romantique du musicien, et qui y parvient. L'adaptation du décor à l'atmosphère créée par la musique est presque constamment obtenue avec perfection, peut-être parfois avec trop de réalisme, trop de précision. On eût souhaité une liberté plus grande, mais ainsi sans doute l'unité de l'ensemble reste-t-elle plus complète. René Piot a accusé volontiers le caractère légendaire du poème. A l'idée de cadre il a ajouté cette fois l'idée de développement. Ayant choisi une dominante bleue, il fait surgir un tumultueux romantisme de couleurs où les costumes viennent fort à propos ajouter leurs nuances heureuses. La plaine de Troie du premier acte était très belle et suggestive. La ville elle-même, ensuite, aux murs crénelés et rouges sous un ciel lourd et noir, avec sa foule verte et noire à la base, traitée dans un parti de fresque et de simplicité, formait un tableau dont le caractère à la fois émouvant, tragique et harmonieux était con-

firmé par la venue de Cassandre dans une robe d'un rouge splendide, vibrant seule, à la fin de l'acte, parmi la lumière lunaire. Pour les décors de joie, tel les Jardins de Didon, René Piot s'est souvenu volontiers de la Perse. Dans le premier tableau de Carthage, la foule aux couleurs chatoyantes, comme empruntées aux toiles des Vénitiens, Didon enrichie d'orfèvreries sur un manteau de pourpre, sa sœur dans une magnifique robe bleue, puis Énée étincelant, portant la clarté joyeuse à son paroxysme, cette clarté qui semblait monter de la mer rose et or plutôt que descendre du ciel, constituaient un spectacle d'un rare enchantement. La flotte troyenne au port révélait, par contre, la gravité du moment, grâce à l'ordonnance des carènes et des voiles, à la sobriété de l'ensemble. La scène où Didon apparaissait en manteau bleu devant une mer d'or était pleine de séduction. Pour cet effort considérable, René Piot fut remarquablement servi par l'exécution que fit Mouveau de ses maquettes et qu'il convient de signaler.

Avant la guerre, avant que M. Jacques Hébertot n'entreprît sur cette belle scène du Théâtre des Champs-Élysées un effort de décoration théâtrale qui sollicite notre attention et mérite notre estime, *Pénélope* de Gabriel Fauré (1913) avait fourni à la riche palette et à la technique si particulière de M. K.-X. Roussel l'occasion de réussir dans cette nouvelle forme de la décoration. Il ne semble pas

cependant que l'artiste ait conservé un souvenir attachant de l'essai que constituèrent les décors de *Pénélope*. C'est peut-être que, trop passionné et respectueux de l'œuvre d'art, il ne comprit pas le sens des modifications qu'apportèrent à ses maquettes, en les réalisant, les gens de théâtre, et que, s'étant appliqué à créer une unité visuelle parfaitement adaptée à la musique et au poème, en veillant à ce qu'aucune dissonance n'éclatât entre la valeur des costumes et celles des maquettes, il fut trahi par les interprètes eux-mêmes qui, contrairement à ses suggestions, n'employèrent pas un maquillage approprié. Quoique, ainsi, assez différents de ce qu'il avait voulu, les décors et les costumes de *Pénélope* formaient un excellent ensemble. Comme dans son œuvre peinte, il chercha, ici, à faire revivre le songe ancien des poètes en revenant dans ses compositions à un ordre quasi classique ; il s'appliqua surtout aux masses générales, chantantes et lumineuses, dont le charme était vraiment pénétrant. Ce faisant, il se soumettait bien à l'idée du décor-cadre, mais faisait davantage œuvre de peintre que de décorateur.

La Comédie-Française, en demandant à Daragnès, dont l'œuvre gravé notamment est remarquable, les décors de *Mangeront-ils?* de Victor Hugo et de *Intérieur* de Maeterlinck (1919), fit enfin preuve d'initiative. Daragnès pensa accuser le caractère de la première de ces pièces, en plaçant la pensée de l'auteur dans le cadre d'une des visions significatives

dont il nous a laissé de curieux témoignages. Ainsi, il s'inspira, en faisant néanmoins œuvre originale, des dessins de Victor Hugo, et son décor habilement composé était singulièrement expressif. Pour *Intérieur*, Daragnès composa une variante du décor qu'il avait déjà établi pour la troupe de Durec et qui avait obtenu un si vif succès dans son tour d'Europe. Établi par larges plans, sobre, d'une riche couleur évocatrice, il accusait le symbolisme de l'œuvre de Maeterlinck et devenait ainsi un des éléments actifs du drame. Les costumes également simples contribuaient à l'unité.

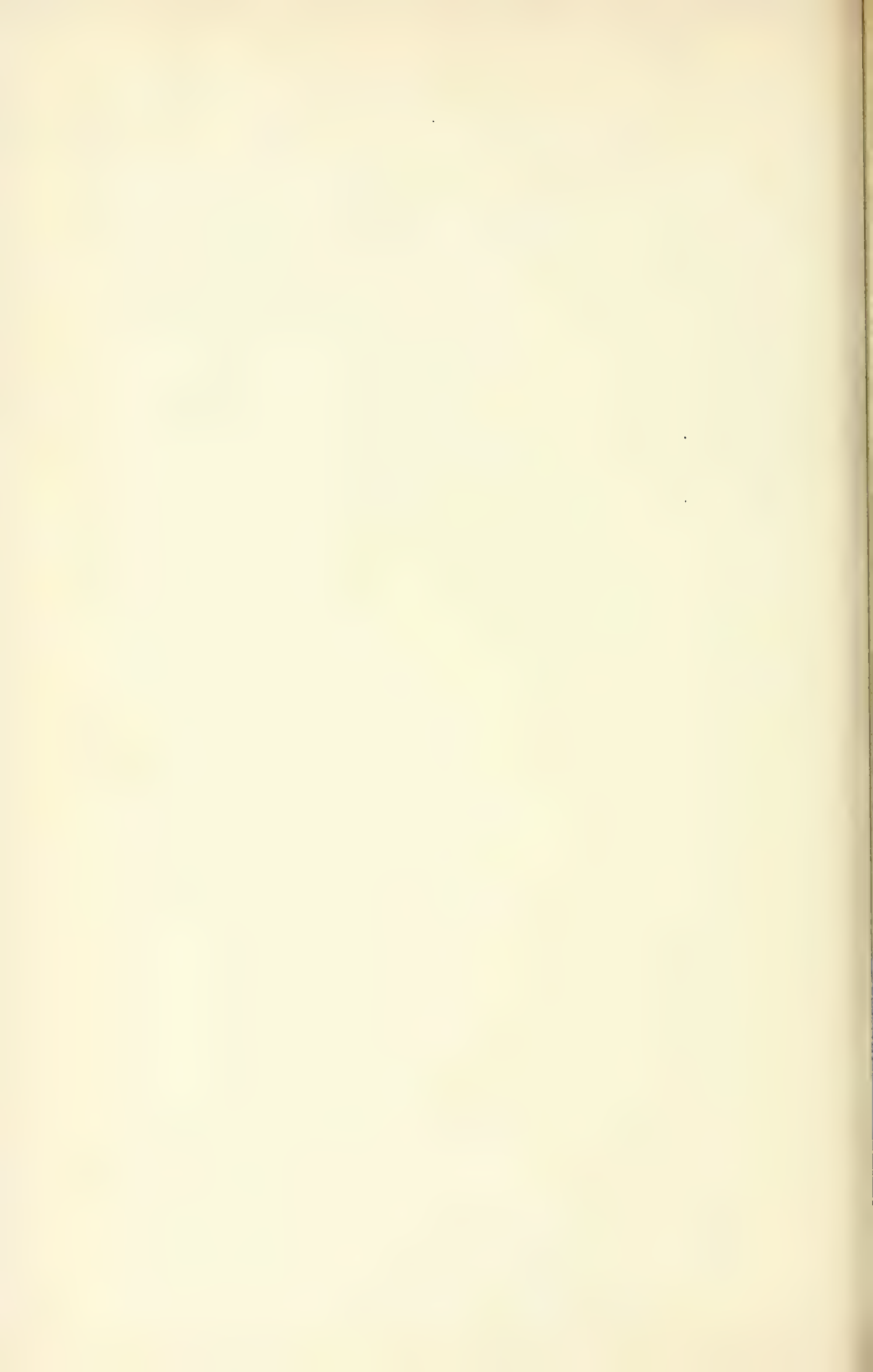
Poursuivant son effort de renouvellement, le prestigieux animateur des *Ballets russes,* M. Serge de Diaghilew demanda en 1920 à deux peintres français d'exécuter la mise en scène de deux œuvres nouvelles. Les décors de Picasso pour *Parade* d'Eric Satie, puis ceux de *Pulchinella* de Strawinsky et du *Tricorne* de M. de Falla, avaient introduit sur la scène, avec esprit, sans sécheresse, les principes mêmes du cubisme, et les costumes du Chinois et de l'Acrobate de *Parade* aussi bien que ceux du *Tricorne*, si réussis, avaient connu, malgré leur hardiesse, un succès significatif.

André Derain témoigna, dans la composition de son rideau de fond, pour le décor de *la Boutique fantasque* de Rossini, de son amour de la couleur, et aussi de cette outrance volontaire dans la naïveté qui enlève à son art une part de sincérité, mais



Décor d'IRÈNE LAGUT.
Costumes de JEAN HUGO.
PL. XX.

« Les Mariés de la Tour Eiffel. »
(Théâtre des Champs-Élysées, 1921.)
Photo Isabey.



convenait ici fort bien au sujet. Les costumes étaient tout à fait plaisants (notamment les Cartes à jouer, les Cosaques, le Patron de la boutique), car ils s'adaptaient remarquablement au rococo de la musique et contribuaient à l'esprit de l'ensemble.

Henri Matisse fut chargé de la décoration du *Chant du rossignol* de Strawinsky. Il la réalisa avec beaucoup de liberté, un peu rudement peut-être, mais non sans une sobre richesse. Dans le décor régnait un beau bleu céruléen où le socle des colonnes mettait une tache blanche. Les danseuses évoluaient sur ce fond parées de costumes aux larges fleurs jaunes et tenant à la main des lanternes dont la note vermillon semblait étrangement lumineuse; puis c'étaient des guerriers d'un bleu noir, avec une cuirasse blanche, les bras teints en rouge, l'Empereur dans un manteau immense qu'entouraient des pleureuses et des dames de la cour en robes roses brodées d'argent. Ensemble qui témoignait parfaitement de la subtilité et du raffinement admirable de l'œil du peintre, aussi bien que de l'ingéniosité et de l'élégance de son esprit.

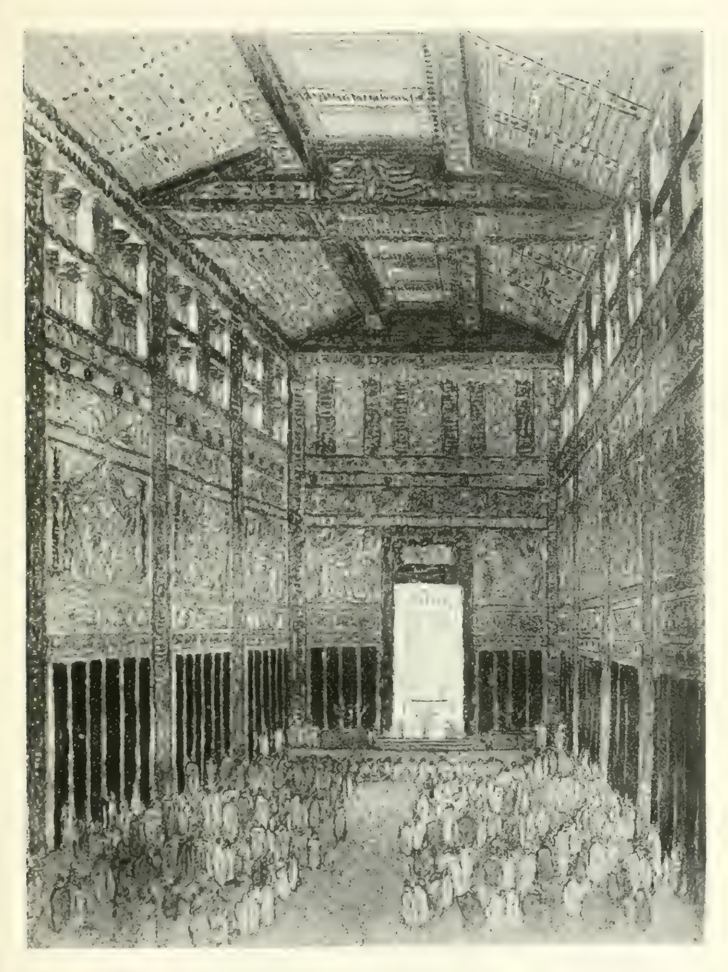
Il convient de noter également l'effort de la Petite Scène créée par la « Revue critique des Idées et des Livres » et pour laquelle M. Xavier de Courville composa (1920) des décors et des costumes à l'occasion de la reprise d'*Isabelle et Gertrude* de Favart et Blaise, des *Deux chasseurs et la laitière* de Duni, de *l'Idylle sur la Paix* et de *la Princesse*

d'Élide de Lulli. M. Xavier de Courville prouva un heureux effort de simplicité et du goût en choisissant quelques couleurs expressives et justes pour ses tableaux. Et si ses costumes pour *la Princesse d'Élide* manquaient un peu de fantaisie XVIIe siècle, ceux de *l'Idylle sur la Paix*, par contre, avaient beaucoup de charme.

M. Georges Mouveau fit œuvre originale en créant, pour le Théâtre des Champs-Élysées, le décor de *Derviches* (1920) : sur un fond or et mauve, richement enluminé, la tache blanche, rouge et bleue des costumes des danseurs faisait avec bonheur éclater sa note vive.

Raoul Dufy est un des peintres les plus représentatifs de la jeune École française. Il s'est moins attaché à la recherche de l'expressif que du décoratif et il apparaît bien, — ses dernières étoffes imprimées et ses soieries en témoignent, — que son œuvre décorative lui promet une plus sûre, sinon moins bruyante gloire que son œuvre peinte. Aussi n'avait-il guère à employer ses qualités inventives et sa verve excessive pour le décor du *Bœuf sur le toit* (1920), farce de Jean Cocteau, dont les masques conçus par Fauconnet formaient l'élément vraiment vivant, expressif, d'une truculence originale.

Une place à part doit être faite, ici, à Fauconnet. Avec lui les décors et les costumes restent inséparables de l'œuvre. Ce sont des éléments de création aussi importants que le texte du poète ou que la



MOUVEAU. « Hérodiade. »

PL. XXI. *(Opéra, 1922.)*



musique qui le commente. D'où le grand intérêt des spectacles auxquels il collabora.

Fauconnet exprima en des œuvres où s'affirment des qualités de premier ordre son âme sensible, la ferveur d'un esprit qui traversa sa génération tourmentée en isolé, loin des chapelles, et semble, en particulier, avoir parfaitement ignoré Cézanne. L'exposition de ses œuvres chez Barbazanges (mars 1920) nous mit en contact avec un artiste incontestable chez qui l'influence des Japonais et de Degas, après Ingres, n'avait pas contrarié la manifestation d'une personnalité délicate et extrêmement sensible. Ses nus, comme enfermés dans la stricte et précieuse élégance de la ligne disaient assez, en leur charme un peu sucré de roses et de nacres grises, le rêve à la fois sensuel et pudique de Fauconnet. Il ne semble pas s'être embarrassé de formules, ni s'être penché vers les recherches abstraites. Sa science se dérobe sous une certaine impulsivité. Il se contente de fixer l'instant fugitif ou l'idéale éternité d'un geste, d'un sourire, d'une volupté avec les moyens qu'une intelligence frémissante lui procurait. Telle, son originalité survivra sans doute; elle domine cette sorte de fatigue dans la recherche de la perfection qui l'empêchait d'achever une œuvre dès l'instant que la séduction du sujet l'avait quitté. Et si une certaine lassitude nous eût peut-être gagné à la longue de sa couleur un peu fade et monotone, il serait resté assez de rareté et

d'originalité dans l'expression linéaire de son sentiment pour nous retenir et nous garder de l'oublier. Ses nus en sont un exemple.

Mais il fit véritablement œuvre de créateur en composant des costumes et des masques pour le théâtre, et ses premiers essais, par leur originalité, permettaient d'espérer de sa part une rénovation certaine dans l'art de la mise en scène et de la décoration théâtrale. Son esprit investigateur et profondément curieux l'avait attiré dans ce domaine. Son grand amour et sa connaissance de l'antiquité lui permirent de rajeunir l'art du masque en s'inspirant des types funéraires de l'Égypte, de l'Inde, de la Crète, des reproductions conservées par les bas-reliefs, des terres cuites, des miniatures et des peintures de Pompéi, et également des sculptures nègres. Il eût réalisé sans doute une œuvre admirablement unie si la mort ne l'eût enlevé prématurément — à 37 ans — à la passion de l'art.

« Fauconnet possédait d'instinct la science et l'amour du déguisement. Ses premiers succès de décorateur, il les a connus dans les fêtes fameuses organisées par Paul Poiret : un drap de lit, un morceau d'étoffe rouge, et le prince persan improvisé éclipsait d'un seul coup les plus somptueux oripeaux (1). » Toute son invention, son observation aiguë, son sens du détail minutieusement étudié, se

(1) Claude-Roger Marx, *Comoedia illustré* (mars 1920).

révélèrent dans les masques et costumes qu'il composa pour *le Dit des jeux du monde* de MM. Méral et Honegger au Vieux-Colombier (1918), que ce soient ces mornes « Hommes des villes » ou ce « Rat » spirituel d'une silhouette si justement expressive, ce « Soleil », ces « Couleurs du prisme », ou ce « Sol » dont la tête est remplacée par un bouquet d'herbes et de fleurs. Tels, figés dans leur expression et cependant extraordinairement vivants, ces personnages se détachaient avec beaucoup de force sur un fond uniment blanc. Fauconnet n'empruntait rien à ses prédécesseurs et ses audaces n'allaient jamais sans esprit. Il se renouvela encore dans *la Danse macabre, le Conte d'hiver,* pour J. Copeau au Vieux-Colombier, *le Ballet de la paix, Compère le renard* (1919) pour « Art et Action », les masques du *Bœuf sur le toit* (1920) dont « le Nègre qui joue au billard », « la Dame rousse », « la Dame décolletée », « le Barman », sont fixés avec une réelle autorité comme des types définitifs. Ah ! si Fauconnet avait eu à réaliser les costumes du *Chantecler* de Rostand ! Quelle vie étonnante et significative il eût créée.

Sans doute eût-il élaboré peu à peu une théorie nouvelle du masque qui (citant Ottfried Muller) « ne fait pas seulement qu'on oublie l'acteur pour ne voir que le type réprésenté », mais « donne aussi à toute son apparition un caractère idéal ». Notre tempérament estime peu naturelle cette immobilité des traits,

pourtant elle permet aux personnages de conserver d'un bout à l'autre de la pièce une sorte de *ton fondamental.*

Fauconnet avait commencé l'exécution de costumes que lui avait commandés Lugné-Poé pour *Ubu Roi* et aussi l'Opéra pour un ballet de Colette. Nul doute qu'il nous eût donné à cette occasion de nouvelles preuves de son audace et de son goût. Il restera néanmoins un initiateur dans ce domaine de la décoration théâtrale où certains encore, comme Dullin, cherchent à instaurer de nouveau le règne du masque.

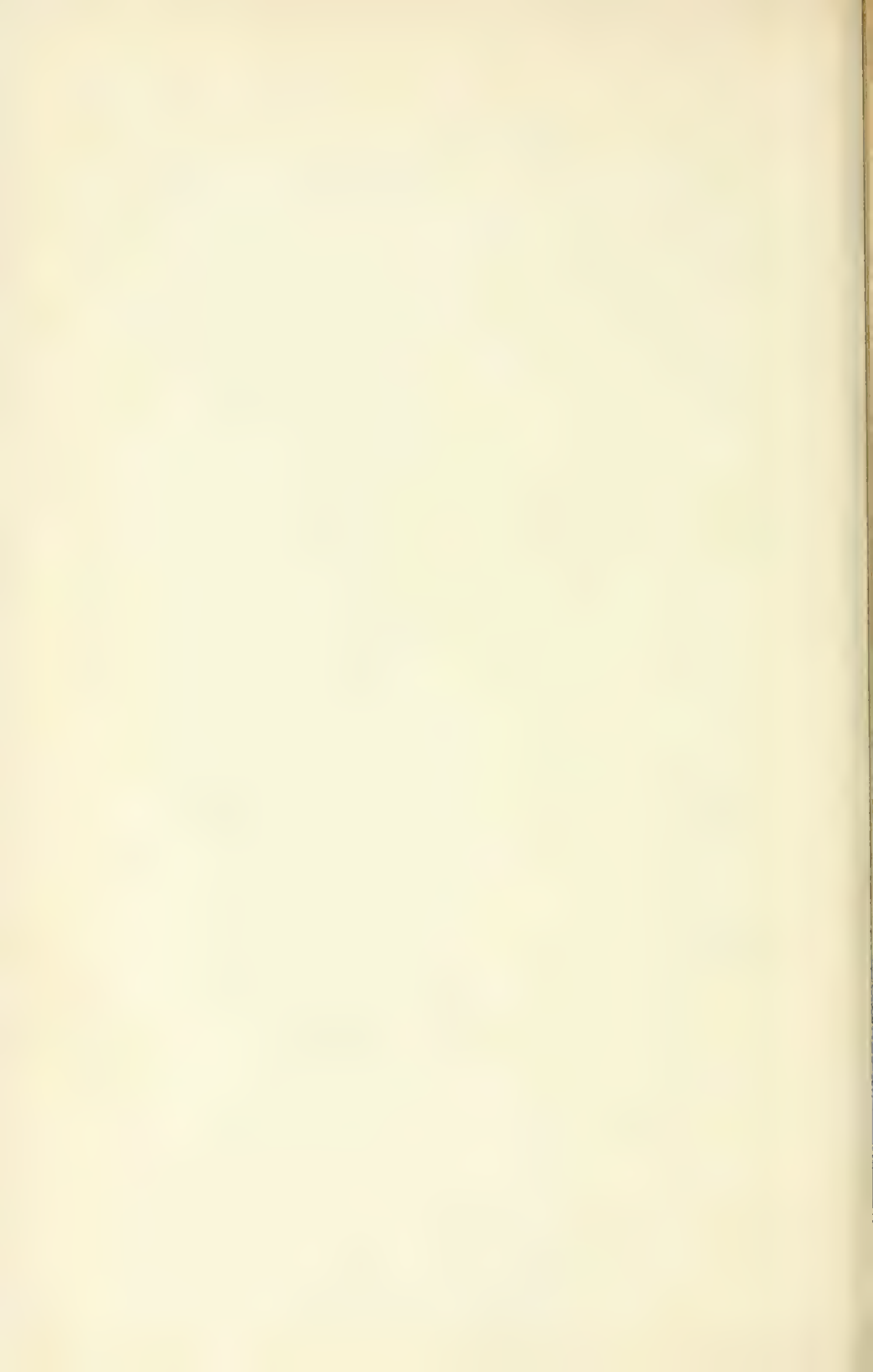
Éléments de création sans doute, étaient aussi, quoique à une autre échelle, les décors qu'André Hellé composa pour *la Boîte à joujoux* de Debussy, au Théâtre des Champs-Élysées, et qui étaient renouvelés du décor unique déjà peint pour la représentation de cette œuvre au Vaudeville-Lyrique en 1920. Hellé conserva les couleurs vives des jouets et dessina ses costumes en vue de la raideur guignolesque que devaient conserver les personnages.

Les Mariés de la tour Eiffel (Théâtre des Champs-Élysées, 1921), spectacle bouffe de Jean Cocteau, pour lequel Irène Lagut peignit un décor un peu trop uniment inspiré de l'art particulier du douanier Rousseau, fournit à M. Jean Hugo l'occasion d'exécuter des costumes et des masques conçus en vue d'ajouter au comique des scènes. Les personnages de la noce, dans leurs costumes « 1900 », étaient des



CHARLES DUFRESNE. « Antar. »

PL. XXII. *(Opéra, 1921.)*



types très réussis. Jean Hugo élargit volontiers le caractère guignolesque des têtes de la foire en les précisant et les simplifiant, accusant ainsi dans ses compositions une certaine recherche de style. Le « Général » était une figure grotesque fort bien poussée, le « Marin », la « Belle-Mère », l' « Amateur de tableaux », le « Photographe », n'étaient pas moins séduisants.

Il faut signaler encore le décor et les costumes que Mme Parr imagina, toujours sur la scène de l'avenue Montaigne, pour servir à l'action du poème plastique profondément original de Claudel et Darius Milhaud : *l'Homme et son désir* (1921). Les difficultés étaient grandes de figurer plastiquement la conception schématique, sévère et si ample de Claudel. L'ingéniosité de Mme Parr ne suppléa pas à l'insuffisance de ses moyens artistiques. Son décor manquait de noblesse et de force et laissait trop d'absolu à l'étrangeté. Elle ne tomba pourtant pas dans le ridicule et laissa toute sa part à l'outrance du symbole.

Si les artistes dont dont nous venons d'examiner les œuvres à la scène furent d'abord préoccupés de créer un cadre à l'action ou bien de participer délibérément à l'émotion et à la fantaisie du spectacle en commentant l'action dans les décors et les costumes, il en est d'autres qui n'ont cherché dans une pièce qu'un *prétexte* à exalter leur imagination et à appli-

quer leurs dons à la mise en scène en toute liberté. Ils ont réalisé ainsi des créations dont l'intérêt dépasse volontairement celui de la pièce elle-même. L'œuvre de Poiret est significative à cet égard.

La représentation du *Minaret* de Jacques Richepin, au Théâtre de la Renaissance en 1912, marque une date dans l'évolution du costume à la scène. L'impression fut profonde dans les milieux artistiques. Il semble que Poiret se soit attaché — et il résulte de certaines explications qu'il fournit lui-même par la suite que c'était bien le but de ses efforts — à dessiner des types, à isoler des individus pour faire en quelque sorte de chacun d'eux une véritable « création ». Il y réussit remarquablement. Poiret, certes, avait vu les Russes, mais à travers leur art il avait su découvrir un Orient très personnel. Il n'y avait rien de plus harmonieux et de plus paradoxal que ces costumes diversement voluptueux, fantaisistes, suggestifs, voire volontairement ridicules, et toujours spirituels, et toujours d'une originalité désarmant la critique : robes à cerceaux étagés (la robe du personnage de Maï-Mouva par exemple), dont les lignes excitent à la fois la recherche de la nudité et déroutent l'œil; robes d'un orientalisme de légende, comme celle de Myrien avec l'élégance de ses longs voiles; et aussi costumes masculins, comme ceux de Felfel d'où s'évadent spirituellement tête, bras et jambes, de Noureddine à la fastueuse élégance, de Mustapha d'une sobre et mâle beauté.

D'ailleurs le deuxième acte du *Minaret* formait un ensemble d'une richesse extrême à laquelle le décor de Ronsin, qui fit ici un louable effort de stylisation, prêtait sa grâce de miniature persane, un peu à la manière des dessins d'Ed. Dulac pour les *Mille et une nuits*.

Dans *Aphrodite* (1914), Poiret négligea la personnalité des héros de l'aventure pour s'attacher à ne présenter que des masses. Ces effets d'ensemble furent très réussis. Ils valaient par des oppositions intenses, comme au premier acte la venue de Bérénice dans un costume d'une blancheur idéale, parmi la troupe des soldats vêtus d'un rouge violent. De même, au deuxième acte, les robes des femmes, orangé et rose, se détachant sur le fond vert de la forêt.

Le choix des couleurs auxquelles la sentimentalité de chacun attache un symbole et qui ont de toute évidence certaines correspondances avec l'âme, prouva la vive sensibilité de l'artiste. Voulant donner à l'orgie, chez Bacchis, un caractère voluptueux, sensuel, Poiret coiffa les femmes d'or et les para d'étoffes où dominaient le violet et le rose éteint. Composant la scène du lendemain, il choisit des couleurs fades, grisâtres, fanées, qui créaient une atmosphère d'épuisement, de lassitude et d'ennui. Dans le dernier tableau, il fit dominer le mauve et le bleu pour peindre la tristesse, évoquer le silence infini de la mort.

Poiret apportait ainsi à la scène un faste moins barbare, moins violent, mais aussi somptueux et plus raffiné que celui des Russes.

Depuis, il n'a cessé de témoigner de sa faculté de renouvellement et de son imagination en des spectacles aussi nombreux que divers, notamment au Théâtre Michel *(Plus ça change, Judith et Holopherne, Vogue),* au Théâtre de Paris *(l'Homme à la rose* d'Henry Bataille, 1921) et dans diverses revues du Casino de Paris, particulièrement celle de 1920 où l'on vit défiler les « Parfums du harem » et surtout « les Armes de la femme » : Le Rimmel's, le Bâton de rouge, le Vaporisateur, les Poudres de riz de toutes nuances, véritables costumes-charges.

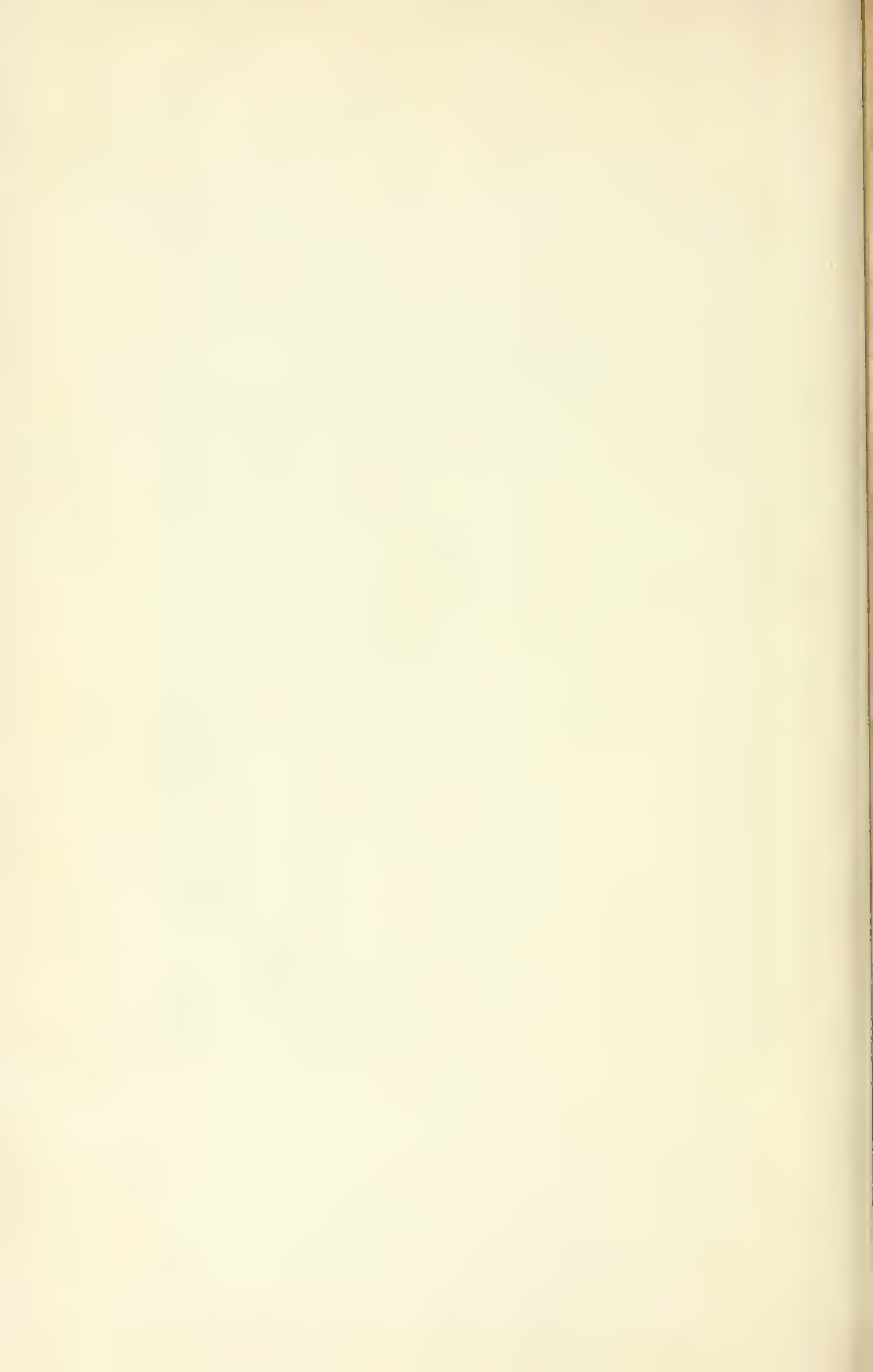
Les recherches de Georges Lepape sont également très personnelles. Cet artiste a un très riche sentiment de la couleur et beaucoup d'invention. Il a certes beaucoup emprunté à la Chine, à la Perse, à l'Inde, mais il en a traité le détail avec un esprit très français. Il s'attache encore beaucoup à l'arabesque et cela lui réussit fort bien dans l'ordonnance de mises en scène comme celles qu'il composa pour un ballet d'animaux au Théâtre Marigny (1914) et pour une pantomime de Marcel L'Herbier, *l'Enfantement du mort,* au Théâtre Édouard-VII (1918).

Georges Barbier est également un dessinateur. Il a illustré de sa fantaisie un peu insistante mais précieuse *Lysistrata* de Maurice Donnay à la Renaissance (1914), et *Amarylla* pour la Pavlova (1920).



DRÉSA. « l'Étourdi. »

PL. XXIII. *(Comédie-Française, 1922.)*



Les mises en scène que nous examinerons maintenant sont surtout des œuvres d'artistes non spécialisés au théâtre, et qui ont fait davantage œuvre de peintres que de décorateurs. Leurs réalisations gardent ainsi, le plus souvent, le caractère de tableaux agrandis.

M. J. Hébertot rouvrit le Théâtre des Champs-Élysées (1920), avec la compagnie des ballets suédois dans une évocation réaliste et pittoresque de l'Espagne : *Iberia* d'Albeniz.

Iberia nous fut présenté dans des décors de Steinlen. Cet artiste au talent souvent si âpre et si sévère, surtout comme dessinateur, est un peintre qui sait solidement construire un tableau et reste sensible à l'ordonnance décorative. Les trois tableaux d'*Iberia* évoquaient, en effet, et non sans puissance, l'Espagne. « El puerto », avec sa forêt de mâts et de vergues, son énorme transatlantique, composait une fresque saisissante sur laquelle venaient harmonieusement jouer les étoffes. Dans « El albaycin » le réalisme grave du paysage s'unissait au romantisme des costumes avec un juste pittoresque. Quant au tableau de « la Fête-Dieu à Séville », il fixait, dans le cadre de la cité magnifique, une vision curieuse de l'âme espagnole, avec son mélange de volupté et de superstition, à la fois tendre et violente, insouciante et grave. La procession qui traversait le fond de la scène et interrompait les danses de la foule ajoutait par sa couleur à l'effet contrasté de l'ensemble.

C'est au maître P. Bonnard qu'on dut le décor de *Jeux*. Ce peintre subtil et délicat des jardins et des intimités ne chercha cette fois qu'à fixer une tache séduisante et y parvint pleinement. C'est dans une voluptueuse lumière qu'évoluaient les danseurs dont les gestes dessinaient de fugitives et gracieuses arabesques. Cette harmonie frémissante s'accordait bien avec la musique de Debussy.

H. Laprade brossa pour *le Tombeau de Couperin* un décor aux tonalités rares où la grâce aimable des costumes complétait un ensemble d'un ragoût assez délicat. Peut-être cela n'allait-il pas sans quelque fadeur... Mais c'était plutôt une œuvre de petit-maître, très française, dont le cadre suffisait aux évolutions d'un ballet qui s'animait aux accords de la musique habile de Ravel.

La Nuit de saint Jean, *Maisons de fous*, *Vierges folles*, nous permirent d'opposer, par comparaison, à la conception française, une vision essentiellement suédoise qui, somme toute, ne fut pas à l'avantage de celle-ci. Pour *El Gréco* d'Inghelbrecht, M. Mouveau s'inspira avec beaucoup d'habileté des toiles célèbres du maître de Tolède. Les costumes s'adaptaient merveilleusement au décor jusqu'à se rappeler les originaux qu'ils stylisaient. Ainsi dans la scène qui recréait *l'Enterrement du comte d'Orgaz*.

Jules Flandrin est parmi les peintres de la jeune école française un de ceux dont le sens décoratif s'affirme en des œuvres complètes. Il se défend

d'ailleurs volontiers de faire de la peinture décorative, estimant que l'Art est *un* et que les œuvres peintes ne sauraient être classées par catégories. Il semblait que ses qualités dussent réussir au théâtre. Le tort fut peut-être de s'essayer avec *Tristan et Isolde* (1921). Le tempérament de l'artiste, ses goûts, sa nature, le prédisposaient-ils à interpréter un tel sujet ? Lorsque le rideau se leva sur la tente du vaisseau de Tristan, l'impression fut excellente; la tapisserie du fond, ornée de grands personnages, faisait une tache sombre ; sur ce fond, le violet et le vert du costume de Brangaine se détachaient bien. Pourtant le vaisseau sans mât (on dut le supprimer sur la scène), était lourdement peint de vermillon. Le décor du deuxième acte, avec son banc traditionnel au pied de riches frondaisons, devant la demeure d'Isolde, était d'une jolie couleur, mais banal. Quant à celui du troisième acte, il présentait un paysage assez quelconque. Flandrin nous a accoutumés à des mers et à des ciels plus lumineux et plus fluidement poétiques.

Le talent de Charles Dufresne s'affirme surtout à travers un certain parti pris de déformation, l'emploi d'une palette souvent un peu lourde en valeurs, et des qualités de force, de puissance très originales. Son exotisme, son plaisir manifeste à exprimer la large richesse des plantes grasses et des floraisons africaines, le désignaient assez à l'expression de l'orientalisme d'*Antar* de Chekri Ganem et

Gabriel Dupont (Opéra, 1921). Ses fonds, pour le premier et le deuxième actes, avec leurs palmiers décoratifs, leur richesse exubérante, le rythme des branches dessinées avec force, témoignèrent de ses qualités habituelles, mais sans doute leur réalisation difficile leur enleva-t-elle un peut d'éclat.

J.-G. Domergue, peintre si habile, — trop habile, — a un goût certain pour le chatoiement des étoffes, qu'il aime peindre tout autant que les corps charmants qu'elles vêtent. Il a le sentiment d'une certaine élégance moderne où il suit volontiers les fantaisies de la mode qu'il fixe d'un dessin assez lâche et pare de couleurs parfois agréables. Il eût pu devenir un excellent décorateur, mais il eût fallu qu'il fût plus exigeant pour soi-même.

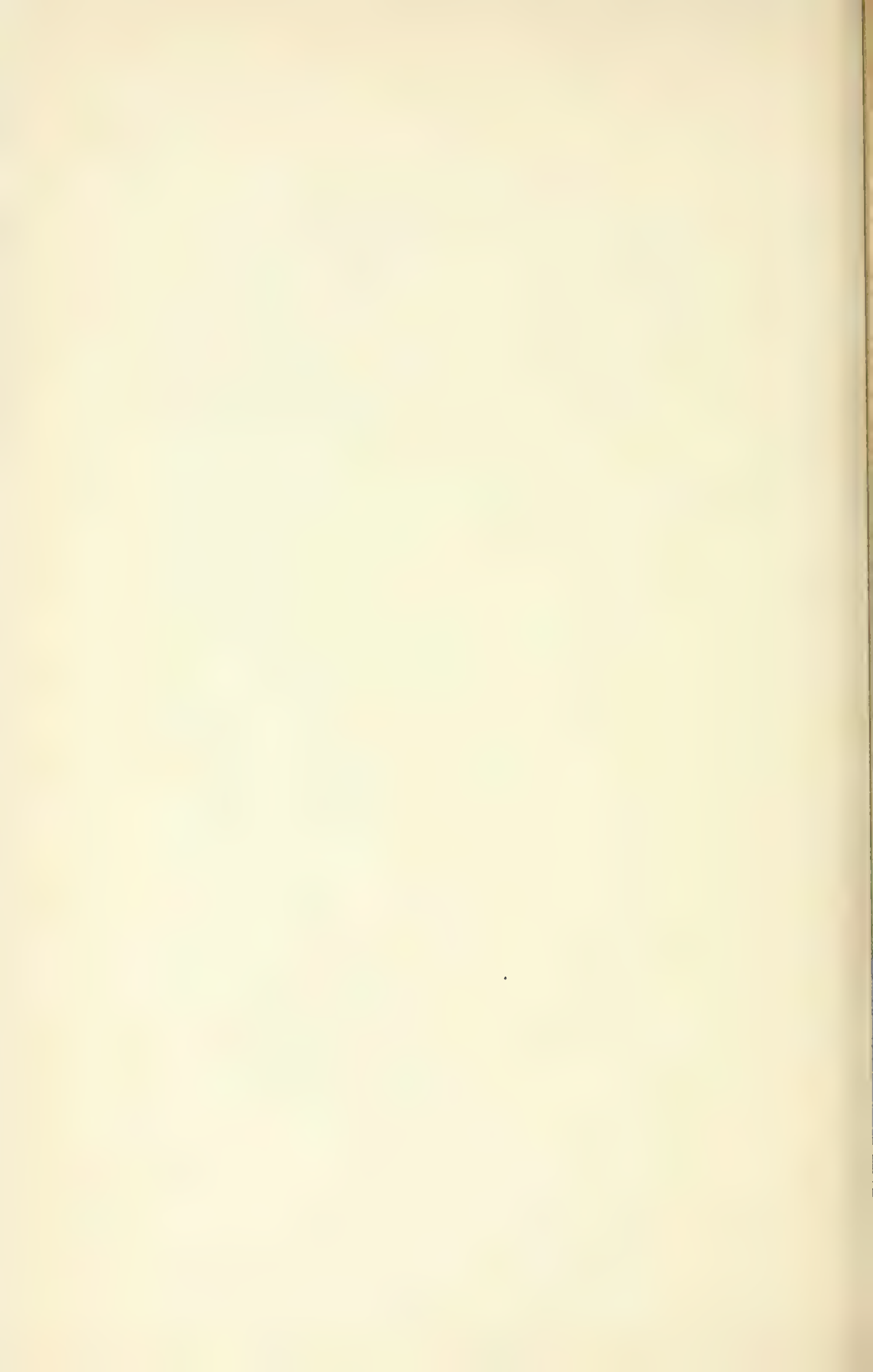
A la Comédie-Française, il peignit, pour *Lucrèce Borgia*, un décor assez simple, dans une tonalité dominante de ce rouge qu'il prodigue volontiers, et composa des fonds or et noir qui servent pour différentes pièces. Il fut chargé également du décor d'un jardin des fêtes galantes pour *les Uns et les autres* de Verlaine, dont il se souvint ensuite pour l'un des tableaux de *l'Arlequin*, à l'Apollo, et enfin des décors et des costumes de *Sin* de Maurice Magre, au Théâtre Fémina (1921).

Dans le domaine souvent évoqué de la fantaisie scénique, et où reparaissent avec une jeunesse pas toujours renouvelée les personnages de la comédie italienne mêlés aux élégants marquis et aux



DRÉSA. « Aimer. »

PL. XXIV. *(Comédie-Française, 1922.)*



courtisanes du grand siècle, on doit signaler les costumes dessinés par Guy Arnoux pour une représentation de *la Fête chez Thérèse* de Reynaldo Hahn, donnée en l'hôtel Fauchier-Delavigne (1921) où, aux côtés d'un Arlequin bien traditionnel, se détachait la joie neuve d'une « Folie » et d'un « Tartaglia ».

Mentionnons encore, pour être complets, les décors qu'exécuta Poulbot pour *les Chiffonniers* de Jeanne d'Orliac, au Théâtre de la Renaissance (1914), tandis que la maquette que lui avait commandée J. Rouché pour *la Maternelle* restait non réalisée, la pièce n'ayant pas été créée au Théâtre des Arts ; les décors d'Anquetin pour *Marthe et Marie*, légende dramatique d'Édouard Dujardin, au Théâtre de l'Œuvre (1913) ; de Guirand de Scevola, aux Français, pour *le Joueur d'Illusion* de Marcel Girette.

Nos théâtres officiels se sont distingués jusqu'à ce jour par leur routine décorative. L'Odéon ne tente rien, le Théâtre-Français ose peu, l'Opéra-Comique en est resté à la tradition de Jussaume et Paquereau. Notons cependant, sous la direction Gheusi, les décors d'Henri Martin pour *les Quatre journées* d'Alfred Bruneau (1919).

Regrettons ici que Gémier, metteur en scène autant qu'artiste remarquable, mais à qui il manque, de toute évidence, le sens de la couleur et de l'harmonie d'un ensemble, n'ait pas fait appel à des collaborateurs originaux. Les costumes d'Ibels sont

souvent vulgaires et d'une banalité déconcertante. Quant aux décors de Bertin, parfois ingénieux *(la Grande pastorale, Œdipe),* même quand ils furent exécutés sur des maquettes de Zaragua pour *Antoine et Cléopâtre,* ils ne répondent pas à l'effort personnel de Gémier.

CONCLUSION

De tant d'efforts divers, de tant d'ingéniosité, d'intelligence ou de talent employés que résulte-t-il ? L'expérience prouve que pour avoir fourni à la scène d'incontestables éléments de beauté, l'œuvre des peintres proprement dits n'a pas réussi à renouveler le Théâtre comme quelques-uns l'avaient espéré. Bien des contributions nouvelles ont perfectionné l'ancienne tradition, en ces années assez confuses, mais aucune n'a apporté à la scène ce par quoi la scène créera son style, un style qui sera le reflet des aspirations de l'âme et de la poésie modernes. Aussi jamais n'a-t-on discuté davantage, élaboré plus de théories. Et André Suarès a raison quand il écrit : « Depuis cent ans, le poète et la poésie sont le dernier souci du théâtre : tout y compte plus qu'elle, tout y a plus de droits que lui. D'abord le comédien et la comédienne, à qui l'on fait croire que les œuvres sont faites pour eux, et non pas eux pour les œuvres. Secondement : le peintre de décors, puis le marchand de meubles, l'historien, l'érudit, le meunier de ritournelles, le costumier et la furieuse artillerie des

machinistes... » La question plus ou moins technique, dit aussi Jouvet, devient l'essentiel : « Pour l'un, c'est la lumière ; pour l'autre, la peinture ; un troisième conjugue les deux, ou invente une nouvelle scène tournante. Tantôt c'est Shakespeare, Molière ou Racine qui servent de prétexte à ces nouvelles techniques et sont accommodés d'éclairages, de décors ou de mobiliers nouveaux : c'est le dernier venu qui a raison (1). » Il y a donc réaction évidente contre l'entraînement auquel on a cédé en laissant des artistes faire œuvre de peintres à la scène. On tend à revenir à une forme d'expression théâtrale plus pure où le créateur dramatique sera le personnage essentiellement animateur. Ainsi on retrouve le vrai mouvement dramatique cher à Gordon Craig. Et J. Copeau, au Vieux-Colombier, essaie obstinément, grâce à un travail acharné, « au delà de toutes les peintures », de réapprendre les lois de la scène, en faisant tout naître peu à peu de l'expérience du plateau nu, en plongeant uniquement dans l'esprit du drame, en recherchant « l'architecture qui rendra à l'auteur comme à l'acteur une virginité et une inspiration authentiques ». Aussi J. Copeau représente parfaitement ces tendances neuves et sûres en réaction contre un théâtre égaré dans le spectacle proprement dit. Le cycle se referme, car souvenons-nous que le Théâtre d'Art à ses origines avait déclaré :

(1) Louis Jouvet, *la Technique du Vieux-Colombier* (Revue Rhénane, juillet 1921).

« La parole crée le décor comme le reste... Le décor ne doit être qu'une simple fiction ornementale. »

Ces efforts se développeront, de toute évidence et de plus en plus, dans l'avenir. A cela, il y a des raisons profondes qu'il faut rechercher dans les conditions mêmes de la vie moderne et l'esprit nouveau.

Au théâtre, j'entends aux spectacles du théâtre où quelque réalisme, — mettons même une illusion de réalité, — berçait encore l'admiration naïve de la foule d'hier, s'est substitué peu à peu, mais avec une logique puissante, le cinéma. Et ainsi, le cinéma qui transpose les formes les plus fugitives de la vie et nous révèle sur un visage grossi vingt fois une émotion qui nous avait échappé jusqu'alors, a rendu définitivement impossible toute velléité d'instaurer à nouveau le règne du réalisme à la scène. Le ridicule en apparaîtrait extrême. Et la foule est impitoyable pour ce qui ne satisfait point son large et légitime besoin de communier avec la formidable vérité moderne. Déjà sa lassitude des plastiques fixes se manifeste. D'ailleurs les vrais talents noyés dans le flot des médiocres lui échappent. La foule moderne n'a pas le temps de chercher et de découvrir, n'a point le droit de s'attarder à contempler, mais mieux, le souvenir de la vision prolonge la vision même. De là pour celle-ci, la nécessité d'une certaine puissance. Au théâtre cette puissance semble plus rare que jamais. La foule se retrouve donc volontiers au

music-hall qui lui rend la vérité originale du tréteau et la ramène aux sources.

Nous attendons qu'à la rapidité plus grande de notre pensée corresponde, ici ou là, une formule d'art nouvelle et précise.

Ce n'est pas que l'art des peintres ne puisse trouver encore, à la scène, maintes occasions de s'affirmer et de nous émouvoir, mais il ne saurait y parvenir qu'à la suite d'une collaboration étroite avec l'auteur. L'effort de ces trente années aura provoqué la faillite des décorateurs professionnels qui poursuivaient une tradition banale. Où il n'y avait jusqu'alors que routine et médiocrité, il y aura désormais du goût, voire un art plein de charme ou de force. « L'aventure décorative » aura donc ainsi contribué, pour peu qu'on ne s'égare point dans un excès d'enthousiasme, à guider les vrais esprits vers la vérité scénique. Et l'œuvre de Maxime Dethomas, de Drésa, de René Piot notamment garde son enseignement et la vertu de sa logique. Ainsi le progrès n'est pas du côté de la machinerie, — et, ici encore, le cinéma aura largement contribué à interrompre ces recherches impuissantes, — mais bien du côté de la géométrie théâtrale et simple du tréteau, et de la suggestion des lumières.

L'esprit, quoi qu'on en dise, s'élève chaque jour davantage à la nécessité des formes les plus définitives de l'expression artistique : ainsi, en musique, la prédominance plus grande du poème symphonique

sur l'opéra. Les recherches du Vieux-Colombier, les essais de mise en scène de Lara à *Art et Action*, de Dullin à *l'Atelier*, de Georges Baty à *la Chimère*, sont une affirmation de ce besoin de perfection. Nous sommes justement amenés, au théâtre comme dans les autres modes d'expression, à découvrir des formules d'art plus hautes où lès forces diverses de la civilisation contemporaine trouveront à s'exalter, où notre esprit éperdu de mouvement et de vie satisfera ses exigences.

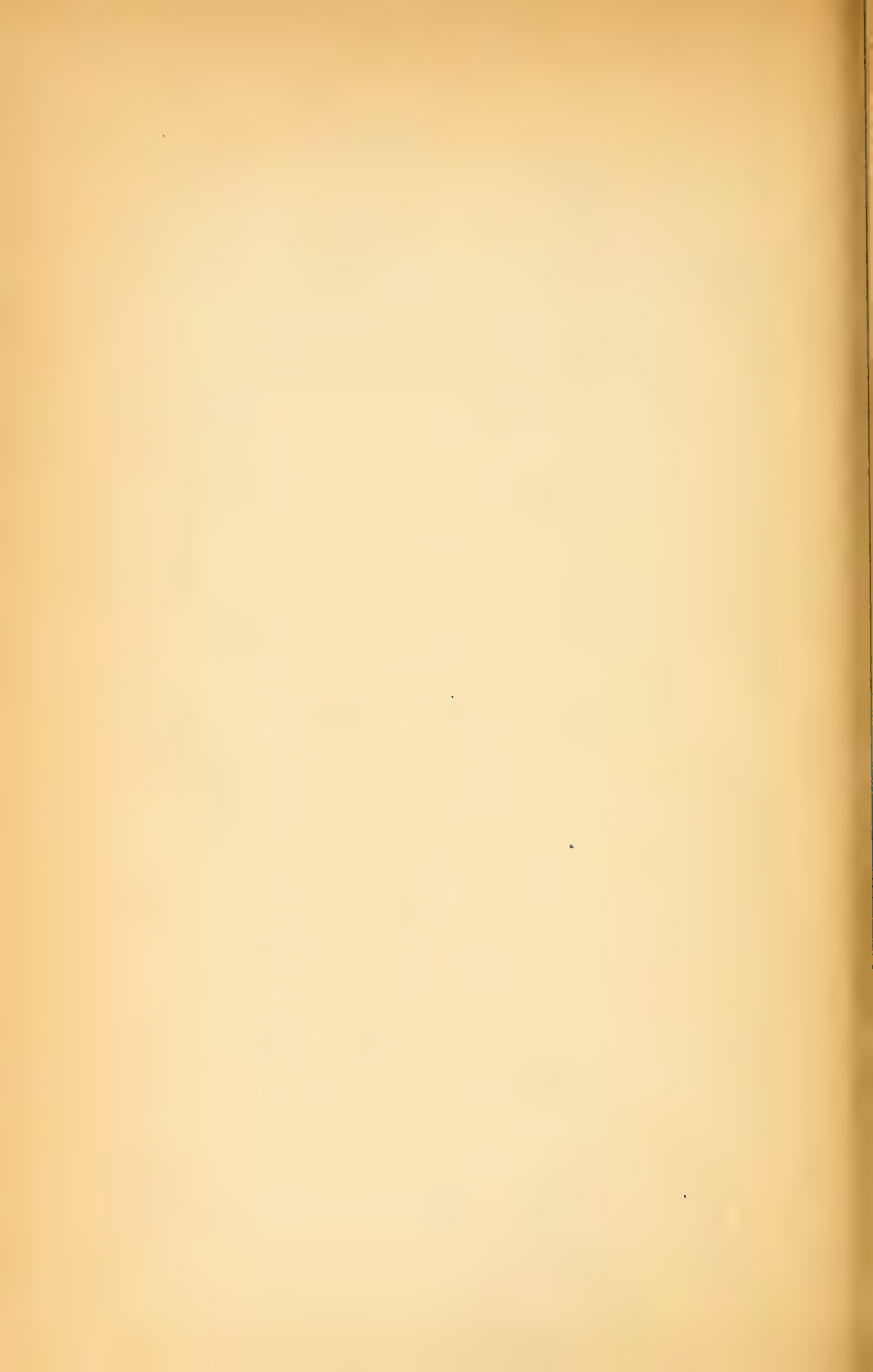


TABLE DES PLANCHES

PLANCHE VI :

RENÉ PIOT : *Idoménée* (Théâtre des Arts, 1912).

PLANCHE VII :

J. DELAW : *Le Marchand de Passions* (Théâtre des Arts, 1911).

ANDRÉ HELLÉ : *La Boîte à Joujoux* (Vaudeville-Lyrique, 1920).

PLANCHE VIII :

PAUL POIRET : Costumes pour *le Minaret* (Théâtre de la Renaissance, 1912).

PLANCHE IX :

FAUCONNET : Costumes pour *le Dit des Jeux du Monde* (Théâtre du Vieux-Colombier, 1918).

PLANCHE X :

DRÉSA : *Castor et Pollux* (Opéra, 1918).

PLANCHE XI :

DRÉSA : Costumes pour *Castor et Pollux* (Opéra, 1918).

PLANCHE XII :

ANDRÉ DERAIN : *La Boutique fantasque* (Opéra, Saison *Ballets russes*, 1920).

PLANCHE XIII :

HENRI MATISSE : *Le Rossignol* (Opéra, Saison *Ballets russes*, 1920).

TABLE DES MATIÈRES

Ce volume a été imprimé
en septembre 1922 par
l'imprimerie P. Dupont, à Paris.

L'ART FRANÇAIS DEPUIS VINGT ANS

Collection de 10 volumes in-8° écu, publiés sous la direction de

M. LÉON DESHAIRS

Conservateur de la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs.

ETUDIER l'effort de nos architectes pour mettre en œuvre les matériaux nouveaux et satisfaire aux besoins actuels ; distinguer, parmi les manifestations complexes et parfois si déconcertantes de la peinture et de la sculpture contemporaines celles qui, témoignant d'une originalité sincère, semblent vraiment enrichir notre patrimoine artistique ; montrer dans quelle large mesure nos décorateurs, ouvriers du bois et du métal, céramistes et verriers, artisans de la beauté du livre, des tissus, de la scène, ont tenu les promesses de renouvellement que la critique saluait aux environs de 1900 : tel est l'objet de cette collection.

Le public, de plus en plus nombreux, qui veut comprendre les œuvres qu'il voit naître, trouvera, dans ce tableau de l'Art français en ces quelque vingt dernières années, non pas un inventaire, mais un guide.

L'ARCHITECTURE, par HENRI-MARCEL MAGNE
professeur au Conservatoire des Arts-et-Métiers.

LA SCULPTURE, par PAUL VITRY
Conservateur au Musée du Louvre.

LA PEINTURE, par TRISTAN KLINGSOR

LES DÉCORATEURS DU LIVRE,
par CHARLES SAUNIER

LA DÉCORATION THÉATRALE,
par LÉON MOUSSINAC

LE MOBILIER, par ÉMILE SEDEYN

LES TISSUS, LA TAPISSERIE, LES TAPIS,
par GABRIEL MOURET

LE TRAVAIL DU MÉTAL,
par HENRI CLOUZOT
Conservateur du Musée Galliéra.

LA CÉRAMIQUE ET LA VERRERIE,
par R. DE FÉLICE

LA MODE, par ÉMILE HENRIOT

Chaque volume de 128 pages et 24 hors-texte
Broché . . . . . 8. » Relié. . . . . . . 12. »

LE PAPIER DE RELIURE DE CHACUN DES VOLUMES A ÉTÉ DESSINÉ PAR
Mlle DE FÉLICE
ET DÉCORÉ A LA MAIN DANS SON ATELIER

Édition originale sur vélin pur fil Lafuma
Chaque volume. . . . . 17 »



